ISSN 1301-0956 03

GÜNEY

3

KÜLTÜR • SANAT • EDEBİYAT DERGİSİ

ocak · şubat · mart'98
çile · sebat · adar'98

250.000 TL • 5 DM • 15 Fr • 35 ÖS

Ulusal Kültür

Geçmişten geleceğe:
"Kaethe Kollwitz

Jura Soyfer

Öykü:
İdamdan önceki son
mektup

Ressam
Ayhan Sağcan'la
söyleşi

Plehanov'un sanat anlayışı üzerine...

"Grev akşamı. Kızıl bayrak.", *Eugène Laermans (1864-1940), Tuval üzerine yağlıboya, 106x115*

Diyalektiğe övgü

Adaletsizlik kol geziyor bugün rahat adımlarla
Ezenler onbinlerce yıl üzerine kuruyor iktidar hesaplarını.
Ve iktidar sahipleri garanti veriyor: Böyle gelmiş, böyle gider!
Duyulmuyor egemenlerin sesinden başka ses!
Ve pazar yerlerindeki bir pazarcı gibi bağırıyor sömürü:
Ben daha yeni başlıyorum henüz!
Ezilenlerden birçoğu fakat şunu diyor:
Bizim istediğimiz hiçbir zaman olmayacak!
Yaşayan "hiçbir zaman" demesin hiç!
Sağlam görünen sağlam değildir!
Ve böyle gelen, hep böyle gitmez!
Egemenlerin sözü bittiğinde,
konuşacaktır ezilenler!
Kim "hiçbir zaman" diyebilir?!
Eğer zulüm egemen kalırsa bu kimin sayesinde olur: Bizim sayemizde
Zulmün egemenliğinin yıkılması nasıl olur: Yine bizim sayemizde!
İtilip, kakılıp yere düşen kalksın ayağa!
Yitirmiş olan herşeyini atılsın savaşıma!
Kim durdurabilir kendi durumunun bilincine varanı?!
Ve "hiçbir zaman" dönüşecektir "hemen bugün"e!

B. Brecht, Gedichte (Şiirler) 2, 467-468

içindekiler

3 *güney'den / okurlardan*

yaşam
4 Trafik de özel
ANUŞ PAZARCIYAN

şiir
4 Geceye sıkışanlar
YAKUP KILIÇ

5 Kahramanlık aşkının sessiz sedasız dışavurumu
ASİYE ÖZKURTUL

televizyon
6 Haksızlık etme!
FARUK AYDIN

şiir
7 Beyaz uçuyor kargalar
EROL ARS

televizyon
8 Star'ın tenceresinden
FİRDEVS YAZICI

öykü
12 Anne mutlu musun?
YUSUF SOLMAZ

şiir
13 Hançer
EROL NACAR

dosya
14 Plehanov'un sanat anlayışı üzerine

söyleşi
28 Ayhan Sağcan: "Sanat daha güzeli arayış çabasıdır!"

şiir
32 Aldırıver beriye
Attırıver geriye
CEMAL ÜNAL

geçmişten geleceğe
34 Kaethe Kollwitz

36 Jura Soyfer

dosya
41 Ulusal kültür -IV-

öykü
50 İdamdan önceki son mektup
HASAN BİLDİRİCİ

şiir
51 İsmi yazılacak
A. KARABAĞ

55 Sorular-Cevaplar
HASAN ATEŞ

kitap
56 Ana
ASİYE ÖZKURTUL

şiir
57 Gözlerin
MÜRÜVVET CACIM

58 köprü
TAN DOĞAN

sinema
59 Eşkiya
SEVGİ GÜVENSOY

karikatür
62 MERAY ÜLGEN

güney'den...

Yeni yılda, yeni bir dergiyle merhaba...

Tüm okurlarımızın, yazar ve çizer arkadaşlarımızın, tüm GÜNEY severlerin yeni yılını kutluyor, 1998'in yeni bir dünya yaratma mücadelesinde yeni kazanımlar getirmesini diliyoruz.

İlk iki sayımıza gösterdiğiniz ilgi oldukça fazlaydı. Sizlerin dergimize olan yoğun ilgisi, bizim çalışma isteğimizi daha da güçlendiriyor.

İkinci sayımızda yaptığımız iki yanlışı düzeltmek istiyoruz. "Büyük Proleter Ekim Devrimi ve kültür" başlıklı yazımızın içinde yayınladığımız "GUM Alışveriş Merkezi" ile ilgili resimaltında, bu mağazanın Ekim Devrimi sonrasında yapıldığı belirtilmektedir. Bu yanlıştır; "GUM Alışveriş Merkezi" Ekim Devrimi'nden önce yapılmıştır. İkinci yanlış ise "Gelecekte Bugün" köşesiyle ilgili. Geçen sayımızda bu köşemizde "Emek" Gazetesi'nin gelecek çarpıtıcılığına değinen bir yazı yayınlamıştık. Bu yazının tarihi yanlışlıkla "17. 10. 2197" olarak yazılmıştır, doğrusu "17. 10. 1997" olacaktır. Her iki yanlışı düzeltiyor, okurlarımızdan özür diliyoruz.

Çok daha iyi dergiler hazırlamak için eleştiri, öneri ve katkılarınızı beklediğimizi bir kez daha yineliyoruz.

Yeni sayımızda görüşmek üzere...

GÜNEY

KÜLTÜR · SANAT ve EDEBİYAT DERGİSİ

Yayınlayan:
ÇAĞRI Basın Yayın Ltd. Şti. Adına Sahibi
Aziz Özer

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İlyas Emir

Dizgi & Grafik: ÇAĞRI Grafik
Kapak: "Wedding'de yürüyüş"
Heinrich Ehmsen

Baskı: Serler Matbaacılık
Dağıtım: BİR-YAY

Yönetim Yeri ve Adresi
Kuloğlu Mahallesi
Gazeteci Erol Dernek Sokak
No: 12, Daire 9/10
Beyoğlu - İstanbul

Telefon: (0212) 244 59 19
Telefax: (0212) 292 13 97

Almanya Temsilcilikleri:
Solinger Str. 1/A · 47166 Duisburg
Telefon: 0203 / 54 87 23
Telefax: 0203 / 54 88 23

Allestr. 32 · 42853 Remscheid
Telefon & Telefax: 02191 / 40401

İlan Koşulları:
01. 01. 1998 tarihli ilan eder listemizi isteyiniz.

Abone koşulları:
Türkiye: Yıllık (4 sayı) 1.500.000 TL
Almanya: Yıllık (4 sayı) 32 DM
Almanya dışı: 40 DM

Abone olmak isteyenler, abone miktarını aşağıdaki hesap numaralarına yatırdıktan sonra havale makbuzunun fotokopisini ve adreslerini dergimize göndermelidir.

Banka Hesap Numaraları:
Türkiye: Türkiye İş Bankası
Galatasaray-İstanbul Şubesi
Hesap No: 1022 304210 738654 1022

Almanya: Stadtsparkasse Duisburg
Konto Nr.: 207/008764
BLZ: 35050000

Sparkasse Remscheid
Konto Nr: 37325 · BLZ: 340 500 00

BİR EYLÜL GÜNÜ... İSTANBUL...
ONUN ARABASI VAR, ÖZEL Mİ ÖZEL!

Trafik de özel!

ANUŞ PAZARCIYAN

Sabah 8.00. Bakırköy'den Taksim'e gideceğim. Otobüs durağında büyük bir itiş kakış var. Halk otobüsü geliyor. Yeşilköy'den. Zaten dolu yanaşıyor. Oturacak yer yok. Ayakta doldur doldurabildiğin kadar... Arkadan itmeler, öndekilerden direnme ve geri tepmeler... Otobüsün havası bıçakla kesilecek kadar ağır. Nefes almak bir zenaat burada. Hareket etmek zaten neyinize? Bütün mücadelelere rağmen binmeyi beceremiyorum. Otobüs kalkıyor. Bozuluyorum. Durak yine dolu. Büroya yetişmeye çalışan genç kadınlar, işe yetişme acelesinde işçiler, hep bir yerlerden bir yerlere gider görünen genç erkekler, küçük çocuklu kadınlar... İkinci otobüs geliyor. Harika bir çiftkatlı. Büyük, havadar. İki bayan iniyor... Kimse binmiyor. Hayaletler otobüsü fazla beklemeden kapılarını kapıyor gururla kalkıyor. Nerdeyse yarısı boş... Gıptayla izliyor gözler otobüsü... Çiftkatlı ayakta yolcu almıyor. Onda yalnız oturacak yer var. İnsanlar oturacak boş yerlere hasretle, gıpta iye bakıyor. Sabahları mücadeleye işyerine vardıktan sonra başlamak, ev ile iş arasında işkence çekmemek, oturacak yer bulup, sı-

Geceye sıkışanlar

YAKUP KILIÇ

Dirilişin tutkusu ıslatıyor toprağı
Geceye hapsettiğim tedirginlik
Yola verdiği gün kendini
İki ucu arasındaki umutlar
Işıklarını yakıyorlar kırmızının
her tonunda
Anaların sermayesini ağıtlar
biriktiriyorken içinde
Bir hain kör bıçakla kesiyorken dilini
Ve tanımaya
bu kadar çok korkuyorken kendini
Durdurabilir misin içindeki ağrıların
başkaldırısını
Yas kusuyor demirler, soğuk duvarlar
Ranzalar, bir kıyıdan uzanıyorken
Gözkapaklarının devinimiyle yıkılıyor
bir avuç özgürlüğün içine
Kent içindeki kıyılarda oradan oraya
vuruyor kendini gemiler
Öyle bir fırtına esiyor ki, öyle bir fırtına
Kasaları dolduran küçük eller
Portakal çiçekleri açtırıyor
Siyahın en koyu öfkesinde
Ve birden boğuluyor öfke sazın en
kalın telinde
Evet çok yakınımızda bir ses
Yarayı sarmaya başlıyor
İpin gerginliğinde
Kavganın her ayrıntısında
İçinizdeki adımı bekliyor

10 Ekim 1997

kışmadan, terlemeden,nefes alarak seyahat etmek ne iyi olurdu. Ne iyi olurdu hep bakışlardan, elle, dille sataşmalardan kendini korumak zorunda kalmamak... Pencere kenarında rahatça oturup taşınmak işyerine... Pencereden çoğunlukla duran ya da adım adım ilerleyen trafiği seyretmek! Ne iyi olurdu aah?! Ama bu İstanbullu bir kadın için lüks bir talep. Lüks olduğu için de benim bu özlemim rüya olarak kalıyor hep. Çiftkatlıya verecek ikinci biletim yok. Çiftkaktlı aynı yola çift bilet istiyor... Adına uygun olsun diye herhalde... Önümden reklam resimleri geçiyor. Çamaşır tozu reklamı, gazete reklamı... Ben olsam oturacak yer reklamı yapardım... Burada bekleyen insanların andaki rüyası o çünkü. Hiç bir çamaşır tozu, ne kadar beyaz yıkarsa yıkasın, buradaki insanları bir dahaki otobüste oturacak bir yer kadar mutlu edemez! Ah, günün gürültülü griliği beni içine çekmeden oturacak bir yer olsaydı...

İkinci halk otobüsü yanaşıyor. Kapı basamağına ayağımı atıyorum. Arkadan itiyorlar. Ne kadar itseler ilerlemek mümkün değil, fakat bütün vücudumla giriyorum otobüse. Kapı arkamdan kapanıyor. Oflaya puflaya koyuluyoruz yola... Aman önde ne görüyorum: Çiftkatlı 30-40 metre önümüzdeki trafikte sıkışmış kalmış. Şimdi o da duruyor bizim gibi. Adalet diye buna derim ben! Basamakta geri dönüp camdan arabalara bakıyorum... En yeni model arabalar dizilmiş sıra sıra... Avrupalı, daha az miktarda Amerikalı, en çok da Japon arabaları... gitmekten çok duruyorlar otoyolda. Ama onların durmasının raconu bile başka! Arabalarda çoğunlukla şık baylar oturuyor. Bayanlar oldukça az. Çoğunda bir, en fazla iki kişi oturuyor. Ne tezat diye düşünüyorum. Biz burda balık istifi, onlar orada en son model arabalarda birer, ikişer kişi. Özel mi özel olan bu işte. İşçi neden ille de, ah ailem için bir Nissanım olsa düşünü görüyor? Beş çocuğu var halbuki. Onun en azından bir kombiye gereksinimi olduğunu söylüyorum. Reklam... evet reklam... kafamıza her gün kazınan, öykünmemiz istenen şey klimalı otobüslerde, konforlu tramvaylarda, metro vagonlarında, banliyö trenlerinde, yolcu vapurlarında... rahat, geniş koltuklar değil. Şöyle rahatça kurulup da, işyerine varana dek komşunla, iş arkadaşınla, dostunla iki laf edeceğin, şakalaşacağın, güne gülerek başlayacağın toplu taşıma araçları değil öykünmemiz istenen... Mutluluk böyle resmedilmiyor reklamlarda. Hayır ben ve ailem için, bana ait, dört teker ve üzerinde bir sac yığını! En büyük mutluluğun bu olduğunu anlatıyorlar bize. Özel araban var mı, varsın! Yok mu yoksun! Otomobil sanayinin reklamcıları her gün her saat yıkıyorlar beynimizi. Kendine ait bir özel araba, bu otobüsteki insanların en büyük rüyalarından biri. Rüyayı beynimize sokanlar onlar. Görenler biziz! Otomobil en büyük tüketim tanrılarından biri. Günün gerçeği bu. Otoyollar, caddeler, şehrin eski sokakları her yer sac yığınıyla dolu. Yüzbinlerle egzozun çıkardığı gazlar havayı daha da zehirliyor. Onlara yer açmak için üç, dört, altı şeritlik otoyollar açılıyor. Şehir bir asfalt yığınına dönüşüyor. Yaşasın otomobil! Otomobile yol açmak için, insanlar yerinden yurdundan ediliyor. İşte Boğaziçi köprüleri ve çevre yolları... Zenginlerin oturdukları, bahçeleri çiçekli evlerin olduğu, geniş caddelere ve kaldırımlara sahip semtlerde gezdiğimizde, onların otomobilci toplumlarının götürdüğü yeri gözlemleyebiliriz. Geniş kaldırımlar var buralarda. Yayaların salına salına gezmesi, çocukların oynaması, çocuk arabalarının gezmesi vb. için sanmayın. Bu geniş kaldırımlarda yürüyemezsiniz. Çünkü bu kaldırımlar "özel mi özel" otomobillerce parkyeri olarak işgal edilmiştir. Sanki tam da bir araba genişliği ölçülerek yapılmış bu kaldırımlar. Onlar park etti mi, yayanın şansı varsa, ona bir avuçluk yer kalır bu kaldırımlarda. Tabii, evin kapısına kadar gitmek lazım. Evin tam önünde park etmek lazım. İki adım yürümek sağlığa zararlıdır... Çocuklar varmış, ezilirmiş filan... Hadi canım siz de! Hem ezilse de, ne işi var orada?! Hem insan isteyerek mi ezer çocuğu yani. Kaza işte. Kader falan! Kaderde ölmek, sakat kalmak varmış, filan.

Düşlerimizi kendi elimize almak zamanı geldi, geçiyor!

Kahramanlık aşkının sessiz sedasız dışavurumu

ASİYE ÖZKURTUL

Yüreğimizin cesaretini,
beynimizin korkaklığına
kurban ederiz de,
Sadece hayran olmak kalır bize,
verimsiz kayalar arasında açan,
cesur, cılız bir sarı çiçeğe.

23. 12. 1997

Haksızlık etme!

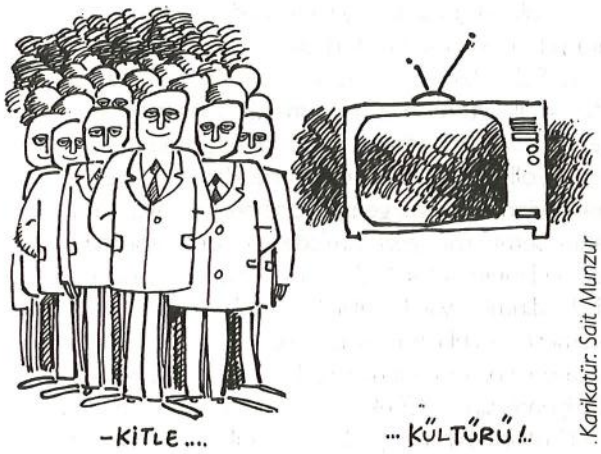
FARUK AYDIN

Zaman zaman televizyon üzerine konuştuğumuzda dostlarım, bu kadar televizyon kanalında birşey olmadığından, bomboş bir kutuyu seyretmenin televizyon seyretmekle eşdeğer olduğundan dem vururlar... Haksızlık! Gerçekten televizyon kanallarına haksızlık bu! Neden mi?!

* * *

Dostlarımın birşey olmadığını söylediği televizyon kanallarında olan şeylerden birisi, azgın bir şovenizmidir! 'Türk'le yatıp, 'Türk'le kalkıyor; "Türk'ün üstünlüğü" üzerine ne kadar "değerli" kelime varsa onları dinleyebiliyorsunuz... Örneğin bir Avrupa Kupası maçı var ve Türk takımı bu maçta oynuyor... Kazara bir gol atsın bu Türk takımı, seyreyleyin gümbürtüyü! Yabancı takıma gol atılmamış da, sanki o "düşman" ulusun hakkından gelinmiş oluyor! "Türk lokumunu" boğazlarına tıkmaktan, Boğaz'ın derin ve de serin sularında boğmaya kadar bir dizi söz spikerin ağzından bir çırpıda dökülüveriyor!

Ya haberler?! Orada da durum farklı değil... Sanki Türk devleti, sütten çıkmış ak kaşık; diğer ülkelere veryansın ha veryansın! Kıbrıs sorunundan Türki Cumhuriyetlere, Avrupa Birliği'ne tam üyelik-



Karikatür: Sait Munzur

ten Kürt sorununa... bir dizi alanda Türk devletinin "haklılığı", "çıkarları" herşeyin üstünde... İnkarcılık, yok sayma, "kendi kendine gelin güvey olma" gibi tavırlar cabası...

Yok yok...Bu televizyon kanalları, bu kanallarda yayınlanan programlar denildiği gibi boş değil...

Var birşeyler canıım!

* * *

Boş diyenler yanılıyorlar... Bu kanallarda iktidar dalaşı, din sömürüsü, rekabet savaşı, laiklik adı altında "modern Kemalizm dini" vs. herşey var! İdeolojik çatışmalardan kanallar arasındaki meydan savaşlarına... herşey, hem de görüntülü bir şekilde var...

Resmi kanallar devletin açık borazanı... İktidara, iktidarın atadığı adama göre şurasından ya da burasından öttürülüyor borazan. Özel kanallarda da bir curcuna... Bir kanalda Kemalist ideoloji, diğer bir kanalda dinci faşizmin ideolojisi... Dengelemeye, kendi lehinde değiştirmeye çalışıyor durumu... Sekiz yıllık eğitimle ilgili iki değişik kanalda izlediğinizde aynı içerikli haberi ayrı ayrı habermiş gibi izliyorsunuz... Tabii bu arada haberde objektiflik ilkesi de güme gidiyor ama olsun! Çeşitlilik, çeşitlilik!

Boş değil bu kanallar, boş değiiil...

* * *

Kendi aralarında da aşık atmaktan vazgeçmiyorlar! Eee, bırakın da o kadarcık olsun; trilyonlarca liralık pazar var ortada, tabii kavgasını da yürütecekler! Bırakınız yapsınlar, bırakınız birbirlerini yesinler! Bize ne mi olacak? Biz çoktan alıştık, bize birşey olmaz!

İktidar dalaşları da televizyonlar üzerinden sana ulaşıyor! Hem de canlı canlı! Bunları birşeyden nasıl saymazsın... Bunlar da birşey değil mi?

Yok yok, haksızlık etmeyin... Dolu bu kanallar dolu! Boş değil!

* * *

Erkek şovenizmini birşeyden saymıyor musun? Haksızlık ediyorsun... Erkek şovenizmi birşeydir ve kanallarımızda gayet geniş bir yeri vardır! Kanallarda birşey olmadığını ispatlamak için herşeyi "es" geçmeyin; erkek şovenizmini görün! Nerede mi? Hemen herşeyde... Filmler, eğlence programları, tartışma programları, maç anlatımları, vs. vs. ne güne duruyor?!! Hadi bu programlarda göremedin, peki hiç güzellik yarışması da mı izlemedin? Konuşma aralarında, röportajlarda, maç anlatımlarında, şarkı sözlerinde, gayet ciddi siyasi "yorum"larda seksist kelimeleri duymadığını da inkar edemezsin! Eğer, birşey olmadığı konusunda ısrarcı olmazsan ve de görmek istersen açık açık erkek şovenizmini görebilirsin!

Kim demiş kanallar boş diye?! Kanallar dolu, dolu!

* * *

Bak şimdi, sen bu ısrarcılığınla lotaryayı da birşeyden saymayacak ve televizyon kanallarındaki bu gerçeği de gözardı edeceksin! Türkiye'nin başkentinin neresi olduğunun sorulduğu ve karşılığında bilmem hangi marka düdüklü tencere verildiğini görmemiş olsan böyle düşünebilirsin... Ya da bizzat yarışma programları sonucu masa örtüsünden kepçeye, nakit paradan altın zincire kadar verilen "hediyeleri" görmesen hadi canım sen de diyebilirsin! Ama var, görüyorsun... Haydi bunları görmedin di-

yelim, at yarışı tahmini programlarını, sayısal lotonun vereceği paralarla neler alınabileceğini ballandıra ballandıra anlatan "haber programlarını" ya da lotaryanın bir başka çeşidi olan finans hattı, para hattı vs. gibi programları hiç mi izlemedin?

Onun için televizyon kanallarına boş diyemezsin! Dolu bu kanallar, dolu!

* * *

Televizyon kanallarında yok yok! Herşey var! Reklamlarla hangi kot pantolonun, hangi traş bıçağının, hangi rujun nerede bulunduğunu beynine az mı kazıdılar?! Tüketim maddelerinde her aradığın şey sana –istemesen bile– karşılıksız sunulmuyor mu?! Nankörlük etmemek gerek, reklamlar olduğu sürece herşey var! İnsanları tüketime özendirmek –özendirmek ne kelime şartlandırmak– için kanallar ve bu kanallara reklam veren firmalar herşeyi düşünmüşler...

Yok sayamazsın! Herşey, herşey var!

* * *

Peki, bilmem hangi futbolcunun hangi mankenle süzüştüğünü, hangi sanatçının kiminle görüştüğünü anlattıklarını da mı yok sayacaksın? Evet, memleket meselesi değil ama, bunlar da birşey herhalde! Ya da birşey olduğu için onca zahmete katlanılıp sana ulaştırılıyor... Senin uyuman ve abur cubur meselelerle oyalanman için ulaştırıldığı konusunda haklısın ama, kanallarda birşeyler olmadığı konusunda aynı şeyi söyleyemeyeceğim!

Haksızlık etme! Kanallar boş değil...

* * *

Çocuklarınız için şiddet filmlerinden, pornolara; gerçeklikten uzak beşinci sınıf Yeşilçam filmlerinden, rüyalar alemine götüren pembe dizilere; Amerikan kahramanlarının maceralarını anlatan Rambo'lardan "şok" ve de "bo...mba" haber programlarına; "bildiğiniz" sıradan müzik programlarından, sözümona kültür programlarına... herşey, herşey mevcut! Hem de ırkçı, milliyetçi, erkek şovenisti; sömürü ve zulüm düzenini kutsayan, onun devamı için çalışan her türlü içerikle!

Daha ne isteniyor?

Demokratik içerik, enternasyonalizm, halkların kardeşliği mi?! Sosyal gerçeklik, sosyal barış, adalet mi? Kadın hakları mı? Azınlık hakları mı? Objektiflik ve kalite mi? Çocukların korunması, eğitim, öğretim mi?... ...

Ooohooo...Geç bunları bir kalem, geç...

Televizyon programlarına da damgasını vuran kapitalist sistemde senin o söylediklerin yok! Kapitalist sistemde olmayan, olmaması da gereken şeylerin televizyonda da yeri yok! Olmayan şey pazarlanmaz ki, değil mi ya?!

Ayrıca... Ayrıca o dediklerin reyting yapmıyor canım! Reyting yapan şeylere bak...

Hepsi var... Hem de fazlasıyla! Haksızlık etme...

Lağım kanalları gibi olsa da maşaallah, kanallar dolu dolu!

Eylül'97

beyaz uçuyor kargalar

EROL ARS

söylemde ateş
meydanda kül
yumruğu zulasında paslı davacı
ses veriyor meydanlar
yer demir gök bakır
zulada kramp / manevra
yürekteki
yabancı sevda
karyokinezden soyut

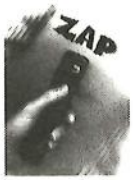
şahinler yüksek uçmuyor artık
can hazır lokma
avcıların gözü yılan
avcıların gözü kalleş
ölüm ödül sunuyor
can gözde leş

gök mü alçaldı
yer mi yükseldi
can korkusu bir sis var havada
eritir ozonu / deler
ozon pusuda

– ses sesini
yürek yürekliliğini yitirmiş
ışığı deliyor karanlık
nazım gibi yanmıyor yanamıyor
kimse
kar siyah yağıyor
yaşam tek perdelik oyun /
köşe dönmece
kargalar beyaz uçuyor bakın
henüz
farkında değil kimse

Star'ın Penceresinden...

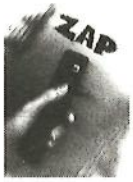
FİRDEVS YAZICI



Çıtır Sabah Şekerleri: Hafta sonu hariç, hergün bu sabah programı vardır. Biri kadın biri erkek, ikisi de birbirinden şımarık, sulu iki spiker programı sunarlar. Tabii her kanalda iki sunucu olmayabilir; böylesi bir program açısından tek sunucu da, değil iki sunucunun işini, beş sunucunun işini pekala yapabilir.

Sunucular habire gelen fakslara okurlar; fakslar da saçma sapan şeylerle doludur. Mesela; "Şebnemciğim seni çok seviyoruz, Murat'la (diğer sunucu) ne zaman evleniyorsunuz, zira birbirinize çok yakışıyorsunuz. Anneme babama selamlar". Ya da; "Canım, bugün ne kadar şıksın Şebnem, gözümü senden alamıyorum, ne zaman seni başka programlarda da görmeye başlayacağız?" vs. Bol bol faks okumanın dışında havadan sudan şeyler konuşulur. Mesela; kadın sunucu o akşam saat kaçta uyumuş da programa geç kalmıştır. Bu geç kalmalar çok sık olduğundan programın başlama saati hemen hergün değişir.

Sanatçı da davet ederler bu programlara... Gelen sanatçıyla kaset, klip çalışmaları üzerine sohbet ederler, gerek davet ettikleri sanatçıdan gerekse diğerlerinden klipler gösterirler. Çıtır Sabah Şekerleri'nde hergün bir atasözü sorulur izleyicilere, bilen bir izleyiciye bir hediye verilir. Telefon açan ilk izleyiciye bu atasözü, izleyici bunu bilene kadar da uğraşılır, bilen bir de hediye kazanır. Hergün için bir hediye belirlenmiştir, örneğin cuma günü gelinlik günüdür, diğer günler çeşitli ev eşyaları, takı gibi hediyeler vardır. Mutlaka ertesi gün buluşmak üzere iyleyicilere sıkı sıkı tembih edildikten sonra program biter.



Haftaiçi hergün; **"Evdekiler"** adlı dizi. Babasına bab, annesine mam, büyükannesine büyükmam diye hitap eden bir çocuk var bu dizide. Baba rolünü oynayan Osman Yağmurdereli. Acayip bir baba, Amerikan dizilerinin diliyle konuşan bir işadamı ama biraz aptalca. "Evdekiler"in annesi bir üvey anne ve tam bir aptal, karacahil bir kadını canlandırıyor. Oyuncuyu komedi dizilerinde izlemiştim, bu dizideki rolüyle kendine hakaret etmiş doğrusu. Büyükanne (üveyannenin annesi), kızına göre daha akıllıca bir kadın, günlük tutuyor; bu evdeki yaşanılanların aslında değil günlük tutmaya, hatırda tutmaya bile değeri yok. Evin hizmetçisi, bu evdeki en akıllı kişi, böyle bir rolün, evin diğer ahalisinin hali gözönünde bulundurulursa bir hizmetçiye verilmesi şaşırtıcı doğrusu.

Kaygısızlar: 3 eşi ve 40 çocuğu olan bir adam, ailesiyle birlikte köyden İstanbul'a taşınır ve asker arkadaşının evinde kalmaya başlarlar. Hiç çalışmayan ya da hiç yorulmadan kazanmaya bakan ve herşeyi avantaya getirmeye çalışan bir baba, çalışan üç anne, yine çalışan birkaç çocuk... Yanlarında kaldıkları insanlar sabırla onların bir ev bulup gitmeleri bekliyorlar, beklerken de çoğu pek olası olmayan olaylar yaşıyorlar.

Evsahibi Hacı Gaffur, Memnun Kaygısız ve kabilesinin bir an önce evinden çıkmasını istiyor, bunun için çabalıyor. Bir de garip bir mafya var... Üç kişiler. Mafya şefi cahil bir tip, iki yamağıysa sanki zeka bakımından geriler. Dağınık konular tek bölümde işlenmeye çalışılıyor, ama dişe değer bir içerik yok.

Ana: "Anaya bak anaya, neden küsmüş babaya!" diye bir müzikle başlıyor. Ana, mafya anası, yardımsever. Bir de "Baba" var, mafya babası. O da yardımsever. İkisi de yardımsever ama nedense birleşmiyorlar, yani güçbirliği yapmıyorlar. Hem Ana'nın hem de Baba'nın yanlarında çeşitli zeka, tik, kilo tiplerine sahip fedaileri var. Hepsi birbirinden alem! Pavyon, diskotek, kaçakçı vs. tipleri de bu dizide yeralıyor. Bir de Kel Behzat var. Ana'yla Baba'ya kötülük yapıp onların "şan"larına leke sürmeye çalışan biri.

Aydan Şener dizileri ve tek bölümlük filmleri: Çeşitli konuları ele alıyorlar bu dizilerde. Bazıları içerik olarak biraz iyi. Örneğin fahişe bir kadınla homoseksüel kardeşinin öyküsünü anlatan film, "Kumru" ya da "Sesiz Kasabanın Kadını" izlenmeye değerdi.

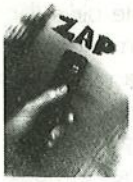
Cesur ve Güzel: Bu diziye 1995 yılının herhangi bir ayında rastlamıştım, şimdi yıl 1997 sonu ve dizi hâlâ devam ediyor. Gidişata bakılırsa önümüzdeki yıllarda süpriz bir gelişme de olmazsa bitmeyecek. Komşulardan duyduğuma göre dizi 1995 yılından daha önce başlamış, başlangıç tarihini bir türlü öğrenemedim. Dizi, kimin kime kazık atıp çelme taktığı, kimin sevgilisini kimin ayarttığı belli olmayan

bir komplolar ve entrikalar dizisi.

Marimar: Çöp toplayan bir kızın çok zengin bir adam tarafından iyiliksever bir şekilde evine alınması, adamın ailesinin buna gösterdiği ilk tepki, daha sonra bu kızın bir öğretmen yardımıyla "hanımefendiye" dönüştürülmesi, entrikalar, komplolarla sürüp giden bir dizi... Bu dizi aynı kanalda ikinci kez oynuyor, daha öncesini bilmiyorum. Dizi; bizim samanlıkta başlayıp mezarlıkta biten Türk filmlerini aratmadığı gibi biraz da fark atar. Beterin beteri var! Dizide herşey çok abartılı, insanın aklı böylesi gelişmeleri pek almıyor. Herşey şeytanca, kötülük iyiliğe savaş açmış, zavallı iyilik çırpınıp duruyor, kâh kazanıyor kâh kaybediyor, ama inancını hiç yitirmiyor! Tuhaf bulduğum ve zaman zamanda komik olduğunu düşündüğüm birşey; başroldeki kadının konuşurken yaptığı el kol hareketleri. Hiç uymuyor. Ya kadının konuşmasıyla el kol hareketleri birbirine zıt ya da kadın aslında yaptığı hareketlere uygun konuşuyor da diziyi çevirenler abuk sabuk çevirdikleri için konuşmalarla hareketler birbirini tutmuyor. Anlayan beri gelsin!

Fırtınalar, Köstebek, Delidivane, Sırtımdan Vuruldum, Aynalı Tahir, Fırat, Oyun Bitti, Kalbimi Kıra Kıra vs. diziler –Köstebek dışında– ünlü ya da yeni ünlü olmaya başlayan şarkıcıların dizileridir. Bu dizilerde mutlaka mafya hikayesi vardır. Para, aşk, dedikodu, kin... işlenir bu dizilerde. Mafya olayı öylesine yaygındır ki, Türkiye'de yaşanan çete, mafya olayları ucuz malzeme olmuştur böylesi dizilere.

Yangın Ayşe ise yeni başladığında diğer dizilerin eleştirisi gibiydi, daha sonra anlaşıldı ki diğer dizilerin içine biraz komedi yerleştirilmiş halidir.



Kara Melek: Şeytanın yeryüzü temsilciliğini oynayan başrol oyuncusunun böylesi bir rolü bu kadar rahat oynaması biraz şaşırtıcı bulundu bazı yorumcular tarafından. Bunun nedeni, bu kadar kötü rolleri şimdiye değin sadece erkeklerin oynamasından kaynaklanıyor olması herhalde. Çünkü bu rolü oynayan bir kadın. Dallasvari bir dizi. Yine iyilik ve kötülük savaşı.

Yukarıda saydığımız dizilerin dışında bazı diziler vardır, bunlar diğerlerine nazaran izlenebilir, toplumun değer yargılarına aradabir temas eden dizilerdir:

Ferhunde Hanımlar, Bizimkiler, Yazlıkçılar, Şehnaz Tango vs. gibi dizilerde içinde yaşadığımız toplumun çeşitli sorunlarına değinilir, karakterler bu sorunlara değişik yaklaşırlar. Aile hayatı, boşanma, çocukların durumu, eğitimi, ayrılıkta tarafların nasıl davranacağı, ilişkilerin sıcaklığı, komşuların birbirleriyle ilişkileri olumlu olarak verilir. Bu diziler de çok iyimserdirler. Her zaman olaylar tatlıya bağlanır. Örneğin; çocuklarının iyiliği için ufak yalanlar söyleyen Ferhunde Hanım aslında çocuklarını çok zor durumda bırakır. Yine Ferhunde Hanım, çocuklarının evlenerek evden ayrılmaları ve kocasından boşanan büyük kızının da ayrı bir evde oturmasıyla kendisini çok yalnız hisseder ve onları çocukluklarındaki gibi yine etrafında toplayabilmek için çeşitli şeyler yapar. Fakat çocuklar artık büyümüş, yetişkin insanlar olmuş ve kendi hayatlarını kendileri düzenlemek istemektedirler; bunun için de Ferhunde Hanım'a karşı bazen zorlu direnmeler gösterirler, sorunları pek kırıcı sonuçlar vermeyecek şekilde çözerler. Kocasından ayrılan Nermin; annesinin tüm karşı koymalarına rağmen kızıyla birlikte başka bir evde yaşamaya başlar. Geçimini sağlaması ve kızıyla ilgilenmesi gerekmektedir. Kızı Yonca, gençliğe yeni adım attığı bu sıralarda yaşadıklarıyla hem kendisi karşılaştığı zorlukları aşmaya çalışır, hem de annesinin, Ferhude Hanım'dan (anneannesi) öğrendiklerinin bu dönemde uygulanamayacak şeyler olduğunu kavramasını sağlar. Nermin'le birlikte aynı evde bir dul kadın ve hiç evlenmemiş orta yaşlı, aile yakınları olan başka bir kadın daha yaşamaktadır. Burada verilmeye çalışılan, insanların akrabalık bağları olmadan da birlikte yaşayabilecekleri, birçok şeyi paylaşabilecekleri, sorunlar çıkabileceği, bunları aşmada izlenecek yollardır. Ferhunde Hanım'ın eşi Behzat Bey kendi halinde, karısının aslında kötülük düşünmeden yaptığı şeyleri frenlemeye çalışan biridir. Ayrıca psikolog Macar ile Müjgan'ın dostça ilişkileri, bu dostluğu aşk sanan Müjgan'ın yaşadıkları, onun yaşadığı zorlukları bu dönemde görmeyen Macar'ın başkasıyla evlenmesi, Eşber'in Müjgan'a aşık olması ve bunu Müjgan'a açıklaması ama ona karşı hissettiklerinin karşılıksız kalmasıyla kendisinin yaşadığı sıkıntılar, bu sorunları aşma çabaları olumlu olarak verilmeye çalışılır. Bu dizide mafya, silah, kin, nefret, Ferhunde Hanım'ın ve Müjgan'ın ufak yalanları dışında entrikalar, komplolar yoktur. Günlük hayatta her insanın karşılaşıp yaşayabileceği konular işlenmektedir dizide.

Haberler: Çeşitli hükümet sorunları, siyasi gelişmeler, olaylar, açılış ve temel atma törenleri öyle bir verilmektedir ki haberler bitene kadar insanın sinirleri de harap oluyor. Reyting yapmak için arada bir gerçek haberler de veriliyor ama esası bu haberler değil, manken, spor, transfer vs. haberleri oluşturuyor. Neyse, arada gerçek haber olarak olarak verilen haberlere bir bakalım: Rüşvet, milletvekili pazarları, irtica olayları, "aydınlık için 1 dakika karanlık eylemleri", Gazi olayları, Madımak Oteli yangını, Metin Göktepe'nin öldürülmesi ve ertesindeki gelişmeler, Fadime Şahin'in Müslüm Gündüz'le ve diğer tarikat

şeyhleriyle olan ilişkileri, Ayvaz Gökdemir'in hostes tokatlaması, hacca gidilirken yaşanan rezillikler, okullar açıldığında ailelerin ve öğrencilerin içler acısı halleri, Hakkari'de bir çöplükten yiyecek bulmaya çalışan çocuklar, Ordu'da kocası tarafından 4 çocuğuyla birlikte terkedilen bir kadının yaşam mücadelesi ve yardım çağrısı, yardım çağrısı sonucu toplanan paraların miktarını duyan kocanın yeniden eve dönmeye çalışması, Bergamalıların direnişi, Meclis'in koltuk sorunu, Kalemli'nin evleri... verilmek zorunda kalınan haberlerdir.

Daha bir süre önce İstanbul'u esir alan yağış ve ardından sel felaketi en ince detaylarına kadar, birkaç gün üst üste insanlara gına gelinceye kadar haber olarak verilir. Örneğin İstanbul'daki bu sel felaketi sırasında Tekirdağ'da da bir sel felaketi yaşanır. "Yollar derelere akar", bu arada bir arabayı da birlikte dereye taşır. Araba boş olsa sorun pek yok ama içinde genç bir kadın vardır. Bu kadının sele kapılma sırasında yaşadıkları, arabanın nasıl yan yattığı, yakınlardaki yatılı okul öğrencilerinin yardım ederlerken neler hissettikleri, donlarına kadar nasıl ıslandıkları en ince detaylara kadar anlatılır, gösterilir.

Gına getirten haberlerden bir tanesi de "baba"nın şapkasıdır. Kapanın elinde kalır, bize ne de, ama günlerce, defalarca, çeşitli yönlerden veriliyor bu haber olmayacak haber. İnsanın hay şapkanın içine diyesi geliyor. Bir de "baba kürsüden inerken nasıl tökezledi" haberi var... Az daha memleket batıyordu! Tekrar tekrar gösterilir, hatta bazen yoğun istek üzerine! Haberler bitti derken, birden bu sahneleri yine defalarca izlemek zorunda kalırsınız...Ya da Berna Hanım Türki cumhuriyetlere yaptığı gezi sırasında nasıl oturdu, ne yedi, ne dedi, ne hediye aldı, Paris'teki defilede neredeyse çıplak mankenleri nasıl izledi, Yunanistan ziyaretinde Yunanlıları nasıl hayrete düşürdü, hayran bıraktı. Çillerlerin Kartalkaya tatilleri, tatilde hediye edilen kuzu, kuzunun nasıl bakıp ne düşündüğü de haber konusu. Ya da, Mesut Yılmaz'ın bir tören sırasında sıkılıp sigara yaktığı, ya da beğendiği müziğe nasıl eşlik ettiği gösterilir. Böyle bir habere ilk rastladığınızda Mesut Yılmaz'ın müziğe nasıl eşlik ettiğini merakla izleyebilirsiniz. Göreceğiniz şey şudur: Ya sağ ayağı hafifçe hareket eder ya da sağ elinin işaret parmağı dizinin üzerinde hafifçe aşağı yukarı hareket eder. İşte eşlik! İşte haber!

Haberlerde intihar, namus cinayeti, cinnet furyalarıyla artık "medyatik intiharcıların daha güvenli olduğu için" köprü halatları üzerindeki intihar gösterileri de vardır. Bu haberler her akşam haberlerinde mutlaka yeralır. Tüm felaket haberlerinden sonra "iyi günler, iyi yarınlar, hoşçakalın, şansınız bol olsun dileğiyle" diye haberler bitirilir.

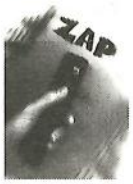
Ardından **Günün Yorumu** gelir. Yorumcu kırkyılda bir "isabetli" bir yorum yapar, diğer günler komünistlere küfür eder; eski devrimcilerin hâlâ akıllanmadıklarını eften püften yorumlar.

Sırada **spor** haberleri vardır. Ne önemli olaylar öyle! Futbolcu ve mankenlerle içiçe "spor" haberleri.

Ardından **para piyasalarında durum** gelir. Bu kısım bizleri zaten fazla ilgilendirmez; çünkü ne markımız, ne dolarımız, ne altınımız, ne de devlet tahvilimiz vardır.

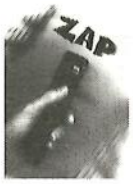
Son olarak **hava durumu** gelir. Ama bu kısım öncekiler gibi yorucu, insanı çileden çıkarıcı değildir. Belki ertesi gün biraz sinirleriniz bozulabilir, çünkü hava güneşli olacak diye yanınıza şemsiye almadığınızdan hem siz ıslanmışsınızdır, hem de Çarşamba'yı sel almıştır.

Böylece haberler **Gece Bülteni**'ne kadar bitmiştir.



Bir de **Paparrazi, Yasemin'in Penceresi, Teksoy Görevde, Süperfrikik** programları vardır. **Paparazi,** dedikodu programıdır. Hangi sanatçı nerede ne yapmış, nasıl gülmüş, bacağı nasıl açılmış, donu nasıl görülmüş, falanca şarkıcıyla falanca türkücü nasıl ayrılmış, ayrıldıktan sonra birbirleri için ne demişler falan filan... Bu görüntüler defalarca ekrana taşınır.

Süperfrikik: Hangi futbolcu hangi mankenle ne yapmış, hangi futbolcu kızını okulun ilkgünü okula nasıl götürmüş; evinde neler yapar, ne yer ne içer, nasıl şarkı söyler, arabası ne markadır vs. vs.



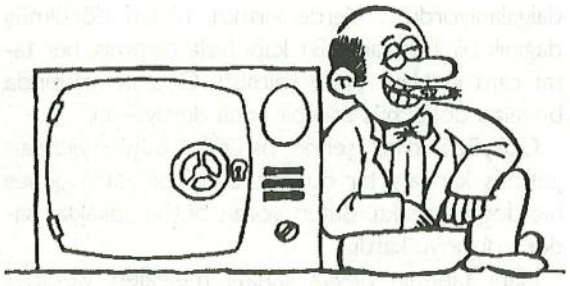
Teksoy Görevde: Amerika'yı da, dünyayı da yeniden keşfeden Teksoy, çok önemli şeyler yapıyormuş havasıyla program bitiminde yumruğunu size doğru öyle bir sallar ki yumruk gözünüze gelmesin diye başınızı gayriihtiyari yana çekerseniz ama olan olur, Teksoy'un yumruğundan "Teksoy Görevde" yazılı bir amblem güm diye ekranın sol üst köşesine yapışır. Hadi geçmiş olsun, yumruk size isabet etmedi! Teksoy, programlarında, bir kadın tarafından 15 yıl saklanan horoz yumurtasının sırlarını çözmeye çalışır ya da baktığı yeri yakan, orada burada yangın çıkaran kızın öyküsünü anlatır! Şahitler de vardır mutlaka. Ya da Mısır'daki piramitlerin sırrını, firavunların yaşayan hücrelerini, Sarah ile Musa'nın uluslararası aşkını anlatır; kutuplarda namaz kılar! Böylelikle kutuplara Türk bayrağını ilk diken ve orada ilk namaz kılan Türk olarak tarihe geçer. Faso fiso.

Komedi programları: Uzun yıllar "ha", "eşşeğoğlueşşek", "gadife", "şaban" vs. vb. lafları; aptal bakışları; açık ağızları; ağızları yaya yaya konuşulanları... komiklik olarak izledik. Son yıllarda bu dalda nispeten daha kaliteli komedi programları izlemek

mümkün. **Yasemince, Bir Demet Tiyatro, Yerim Seni** gibi...

TV kanallarının yaşam kaynağı **reklamlar**...

Günün her anında verilen reklamlarla insanlar etkileniyor, yönlendiriliyor, bilinçaltı işgaline uğruyor. Haberlerde çeşitli firmaların fuarlara katılımı, defileler, yeni ürünlerin tanıtımı şeklinde oluyor reklam. Haber bitimindeyse, sunucuların kostümlerinin han-



Karikatür: Raif Zor

gi mağazadan olduğu büyük harflerle veriliyor ekranda. Bu, dizi ve çeşitli programlarda da hangi firma malları kullanılmışsa, hangi hastanede, restaurantta, çiçekçide pastanede... çekim yapılmışsa, bunlara teşekkürle yapılmaktadır.

Tüm film ve dizilerde yapılan; film ve dizilerin reklam aralarında gösterilmesidir. Normal reklamlar verildikten sonra diğer program reklamları vardır. Bununla da bitmiyor! Film ya da dizi, bir tanıtma programı ya da haber programı bile altreklamlıdır. Örneğin; film izlerken aynı zamanda ekranın alt kısmından reklam da izleyebilirsiniz. Çok yavaş sesle konuşulan bir bölümde "vıjıt" diye bir gaz tüpü fren yaparak ekranın sağ alt köşesinden çıkar, sol alt köşesine geldiğinde "güm" diye durur, o sırada tüm konuşmalar da güme gider! Ya da çok üzüntülü bir sahne esnasında (mesala kadın acı acı ağlıyordur) ekranın alt taraflarında birşeylerin komikçe yapılmış reklamını görebilirsiniz. Şimdilerde yapılan birşey de; ekranın sol alt köşesinde açılan küçük bir karede başka bir film ya da dizi reklamıdır!

Film ve dizilerin seslendirilmesi de aynı bir konu. Karaktere, tipe uymayan sesler, aynı oyuncunun sık sık değiştirilen sesi de ilginçtir. Ya da dizide oynayan bir oyuncu daha sonra oyundan ayrılır, yerine gelen yeni oyuncuya alışmak izleyenler açısından sorun olur.

Saydığımız ve saymadığımız yerli yabancı tüm bu dizi ve filmlerin ortak özelliği, içerik açısından insanlara bir şey kazandırmayan, öğretici olmayan, insanları umutsuzluğa iten, kadercilikle pekiştiren, "bizden de beterleri varmış, bin şükürler olsun" dedirten türden olmasıdır. Dizilerin gerçek hayatla pek bir ilgisi yoktur; ilgisi olan bölümlerin de kıymeti harbiyesi yoktur!

Birçoğu başka ülkelerin dizilerinden kötü birer kopyadır, konular dağınıktır ya da hemen hemen boştur. Hemen her kanalda durum aynıdır.

Evet, ülkemizde insanlar çok kısıtlı imkanlarla, sıkıntılar içinde, çöplüklerden topladıklarıyla yaşamaya çalışırken; işçiler, memurlar ay sonunu getirmeye uğraşırken; emekli maaşı kuyruğunda insanlar ölürken; intiharlar, şofben zehirlenmeleri, hastane masrafları ödenemediği için hastanede rehin alınma olayları sürerken; insanlar hâlâ okulsuz, yolsuz, susuz, elektriksizken; cezaevlerinde açlık grevleri ve ölüm oruçlarında ölürken, sakat kalırken; işçiler eylemde, öğrenciler harç zamlarını protesto gösterilerinde polis copu altında kalırken... aynı gün bir TV kanalında izleyecekleriniz pembe diziler, acayip filmler falan filandır.

Bunları izlediğinizde, trafik kazalarını, geçim sıkıntınızı, kira derdinizi, okul, hastane, ilaç masraflarını, odun-kömür, üst-baş parasını, çocukların sabah okula giderken isteyeceği harçlığı, işsizliği, elektrik, su parasını vs. vb. biraz unutabilirsiniz, tatlı hayaller kurabilirsiniz... Yoksa maazallah, çeteleri, mafyaları, rüşveti, dönen dolapları, meclis koltuklarını, 20 milyara temizliği yapılan avizeleri... yani gerçekleri görürsünüz.

Bunları görmenizin önüne geçebilmek için, TV'den hikayeler okuyup uyumanızı sağlıyorlar. Gözlerinize, tüm bu fasa fiso dizilerle, filmlerle bir gözbandı çekilir. En iyisi TV'lerinizi kapatarak sizi aptallaştıranlara sizin bant çekmenizdir!

Son dakika haberi: Hülya Avşar doğurdu. sizlerin gözleri aydın mı bilemem. Ama bildiğim şey; birkaç gün önce kaza yaparak 43 kişinin ölmesine neden olan sürücünün bir gözünde % 50 oranında bozukluk olduğu ortaya çıkıyor, ama bu haberin bir önemi yok! İnsanların hayatı sudan ucuz, havadan ucuz; fakat Hülya Avşar doğum için hastaneye gittiğinde bütün TV kanalları hastaneye kilitlenmektedir! Evet O doğurduğu sırada, yukarıda saydığımız tüm olumsuzlukların ne önemi var... İnsanlar açmış, odunu-kömürü yokmuş, oturacak evi, yolu, suyu, ekmek alacak parası yokmuş; yoksulluktan tedavi olamıyormuş... vs. vb. ne önemi var?!! Futbolcular kaça transfer olmuş, Oktay'ın gerçek anne-babası kimmiş daha önemli. Bu haberler reyting yaptırıyor TV kanallarına! Halktan insanların günlük hayatları reyting yaptırmadığından kıymeti harbiyesi yoktur...

Anne mutlu musun?

YUSUF SOLMAZ

Annem işte orda öyle kanlar içinde cansız yatıyordu... Bilmiyorum saatler geceyarısından sonra kaçı vuruyordu... Her taraf korkunç cehennem, her taraf korkunç çığlıktı. Yeryüzü altından çekilmiş, bir anda inandığımız ne varsa yalan olmuştu.

Gençlik çağlarını hiç yaşamamış annemi, kolu kanadı kırılmış böyle yerlerde sürünürken de mi görecektik?

Ciğerleri sökülürcesine feryat figan ağlıyordu bütün kardeşlerim. İçimizden hangimiz acaba az sonra aklımızı yitirecektik... Gözlerimizin küçücük aynasında koca dünya un ufak olmuş çaresizlik içinde çırpınıp duruyorduk.

Ablam, bir pencereyi hızla çarparak açmış, dışarıda görünen koyu karanlığa "İmdaat!" diye bağırmaya başlamıştı.

Hiç beklemediğimiz bir gecede sanki mahşer kurulmuş, yerimiz çoktan cehennem olmuştu. Kırılmış cam çığlıkları içinde uyanmıştık az önce... Elektrik düğmesine basınca yerde annemi bir kurt parçalarken görmüştük. Babam vahşi bir kurt gibi annemin üstüne atılmış bir kaç dakika içinde onu ne hale getirmişti.

Bu dehşet anı sanki yıllarca hiç bitmeyecekti...

Kanı çekilmiş bembeyaz bir yüzle kanlı bir çift göz bakıyor ama hiçbir şey görmüyordu. Çıldırmış bir devin merhametsiz kolları altında –tanrım– annem ne hale geliyordu. Yıllardır giydiği eski elbiseleri yırtılmış, beyaz göğüsleri çaresizce yerlere dökülmüştü. Neden düştüğü yerden doğrulup kalkmıyor, neden kaçıp kurtul muyordu? Boyaları solmuş eski yemenisi başından düşmüş uzun siyah saçları darmadağın olmuştu...

İncecik bileklerimizle babamın iri kıllı ellerine sarılmış yalvar yakar ağlıyorduk. İri iri açılmış kanlı gözleriyle babam sanki delirmiş gibi bize bakıyordu. Kanlı pençeleri arasından annemi bir türlü çekip alamıyorduk. Elinin bir hareketiyle kaldırıp vuruyordu bizi o duvardan o duvara... Yere düşen kardeşlerimin birinin alnından kan geliyordu. Babamın beyaz gömleğinin birçok yerinde kanlı bir çocuk elinin izleri vardı... Korkunç çığlıklarıyla sesimiz bütün evreni tutuyordu da, dünya bizi duymuyordu. Sanki ona değil de bir kayaya çarpıyor, tekrar bize dönüyordu yalvaran çığlıklarımız.

Odaları tezek kokan evimizin içi savaş alanına dönmüştü. Açık kalmış pencereden içeriye karla karışık bir rüzgar doluyor, rüzgarın önünde bir perde dalgalanıyordu... Yerde kırmızı, tüyleri dökülmüş dağınık bir halı vardı. Bir kapı hızla çarpmış, her taraf cam kırıkları içinde kalmıştı. Odanın ortasında boyaları dökülmüş eski bir soba duruyordu.

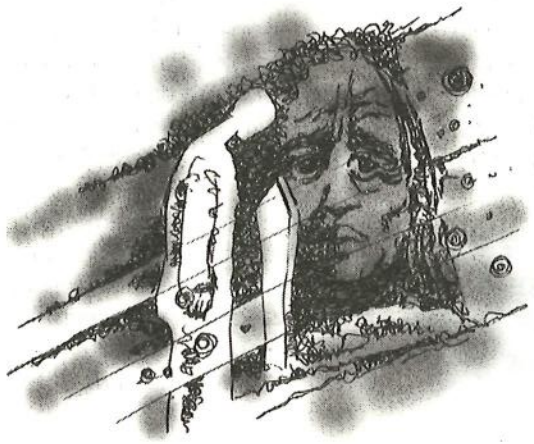
Gökyüzü, dilsiz şehrin üstünde, bütün yıldızları yutmuş kapkara bir buluttu. Sanki bir daha güneş hiç doğmayacaktı. Bütün yollar, bütün sokaklar sadece dizboyu kardı.

Hani tanrının beyaz kanatlı melekleri vardı?... Neden bizi o koca yangının içinde gören bir tek kişi yoktu? Dünyadan çoktan çekip almış, karanlık bir boşluğa doğru savurup duruyordu bir kasırga bizi...

Bir köşede, dizkapakları yırtık pantolonumun cebinde bir avuç bilye duruyordu. Kolları kopmuş naylon bir bebek gibi çocukluğum bir köşede cansız yatıyordu. Hani herkes gibi bizim de oyuncaklarımız olacaktı?! Mıstıcık Mustafa bir köşede durmadan ağlıyordu. Tanrı bizi bu depremin içinde çoktaan unutmuş, sokaklarda rüzgar uçuruyordu. Gözkapakları kanlı annem, neden yattığı yerden bana utanmış gibi bakıyordu?...

Biz bu kadar kardeş, bu koca evde nasıl yapacaktık bundan sonra? Küçük bir tüpün yanında, mavi bir leğenin içinde bir daha kim yıkayacaktı bizi? Annem işte orda öyle cansız yatıyordu. Nasırlı elleriyle bir daha hiçbir zaman ıslak yanaklarımızı kurulayamayacaktı. Ufacık kirli ayakları çıplak kardeşlerim bir daha sanki mutlu mu olacaktı?

Evimizin bütün odalarında buz gibi bir rüzgar dolaşıyordu. Uyduruk, kirli pijamalarımızın içinde üşüdüğümüzün bile farkında değildik. Ateşi çoktan sönmüş sobanın hemen yanında, naylon bir yem torba-



sının içinde birkaç parça tezek duruyordu. Üstümüzde altmış mumluk bir lamba yanıyordu ama isteyerek bizi aydınlattığına azıcık bir inancım yoktu. Şehrin karanlık sokaklarında dizboyu karın içinde ablam saatlerdir tanrıyı arıyordu. Karlı karanlıkta, çok uzaklarda birkaç köpek havlıyordu. Uğuldayan soğuk bir rüzgar göklerde gidip gelip kırbacını hızla camlarımıza vuruyordu.

Her bahar uçurtma uçurmaya gittiğim o dağlara mı götürüp gömeceklerdi annemi. Evimizin duvarları yıkılmış avlusunda bir sabah koca bir kazan su kaynatılacaktı. Eski bir teneşir tahtasının paslı çivileri üstünde annem yıkanırken, onun arkasında bizden başka kim ağlayacaktı?... Üç beş kişinin omuzunda tabutla bir öğleden sonra karlı bir yokuş çıkılacaktı. Kardan başka hiçbir şeyin görünmediği bir dağ başında bir küçük çukur kazılacaktı. Bembeyaz karların arasında bıyıkları donmuş birkaç adam olacaktı. Beyaz bir kefenin içinde, kapkara bir çukurda annem bir avuç kar gibi mi duracaktı?... Elleri soğuktan morarmış adamlar annemin üstüne alelacele bir sürü karlı toprak yığacaktı.

Annemsiz bu sessiz odalarda biz yedi kardeş, bütün gün ve gece ne yapacaktık? Her akşam evimizin kilidi kırık kapısını bir kurt açacaktı. Küçücük yüreklerimize basa basa gelip evimizin taa başköşesine kurulacaktı. Büyüsü bozulmuş tedirgin uykularımıza birçok gece ansızın bir kurt fırlayacaktı.

Evimizin açık kalmış kapısından içeriye karla karışık bir rüzgar doluyordu...

Bir sokak lambasının altında rüzgarda savrulan kar kristalleri içinde ablam, bulabilirmiş gibi hâlâ yaşamaya bir neden arıyordu...

Annemi yutan o karlı dağlara ben bir daha hiçbir zaman uçurtma uçurmaya gitmeyecektim. Kirli bir kepek torbasının içine birkaç parça eski elbiseyle bir çift yırtık naylon ayakkabı konacaktı. Birkaç hafta sonra annemin bize evde kokusu bile kalmayacaktı.

O, buz gibi karanlıklarda karlar altında yatarken, biz her gece iki yer yatağında birbirimize sokulup onu düşünecektik içimiz yanarak. Bir daha, şu olmam diyesice dünyada kim gülecek bizimle, kim ağlayacaktı?... Annem o dağlarda öldüğünü unutarak her gece yerinden kalkıp bize koşmak isteyecek, ama bir türlü yerinden doğrulamayacaktı...

Bir köşede kırılmış tahta bir sandalye duruyordu. Devrilmiş bir masa saatinin içinden civcivlerinin yanında bir tavuk "tik tak" sesleri arasında durmadan yem yiyordu.

Biz bu acıyla, bu dünyada sanki bir daha mutlu mu olacaktık. Başka çocuklar gibi sokakta neşe içinde bir daha biz nasıl oynayacaktık?... Her bayram bize de iyi kötü bir hediye alınsa, artık neye yarardı? Hani bizim de her çocuk gibi bir annemiz, seven bir babamız olacaktı?...

Hançer

EROL NACAR

Kaçır gözlerini
Ver
Ellerimi
Gerisin geri

Ne
Gözlerin görülmeye
Ne
Ellerin
Tutulmaya layık!

Ayrılık

Yine
mi
Ayrılık!

Hayır!

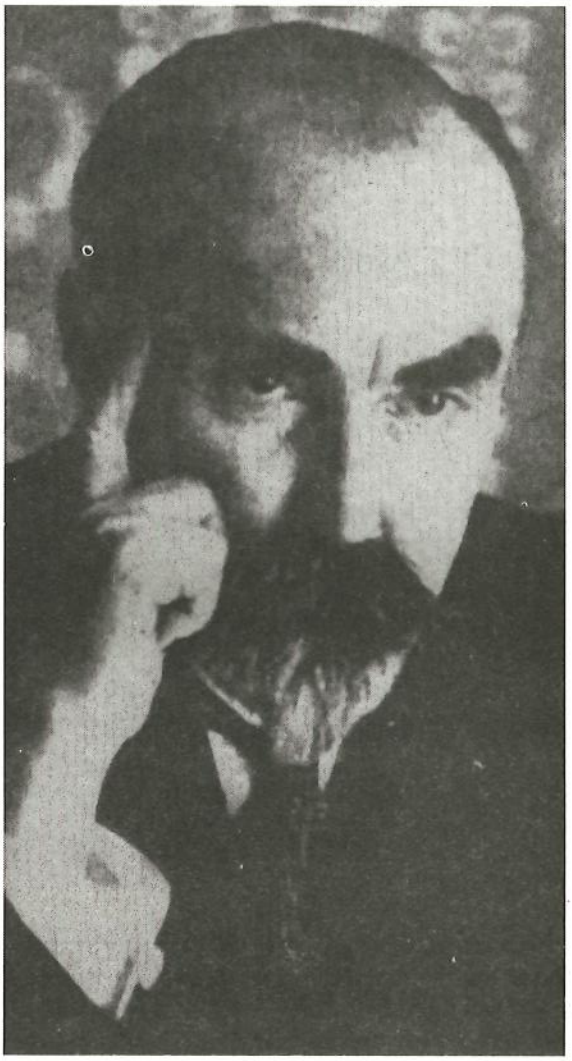
Sapı kırık
Bir
Hançer,
Saplanmasın
Sırtımıza
Artık!...

Yaprakların sarardığı, mavi gökleri uçurtmaların kapadığı bir sonbahar günü, bir dağbaşında, kırık dökük taştan mezarların arasında yürümeye bir yol bulacaktım. Şekilsiz bir kaya parçasında annemin yazılı olmayan adını yıllarca bir ben görecektim... Toprağında ayrık otlar bitmiş bir mezarın başında duracak, "Anne ben geldim" diyecektim... Daha da konuşmaya gücüm kalırsa, "Anne burda mutlu musun?" diyecektim.

Plehanov'un sanat anlayışı üzerine...

Sosyalist kültür ve sanat kuramı üzerine çalışmalarda bulunanların görüşlerini irdelemeye başladığımız dosyanın ikincisinde Plehanov'u ele alıyoruz.

Plehanov, yaşamının bir dönemini Marksist, diğer bir dönemini ise bir menşevik olarak geçiren; Rusya'da marksizmin gelişmesinde önemli rol oynayan ve ama menşevik saflarda Rusya'da devrimci harekete verdiği zararla tanınan bir kişidir. O, siyasetteki bu ikili yan dışında, kültür ve sanat çalışmalarıyla da bilinir, tanınır; bu alanda marksist eleştiri kuramının gelişmesine önemli katkılarda bulunanlardan birisidir.



Georgiy Valentinoviç Plehanov

Georgiy Valentinoviç Plehanov, 1856'da Tambov'da (Rusya) doğdu. Rusya'da komünizm akımının yayılmasının öncülerindendir. Siyasete "Narodniçestvo" (Halkçılık) akımı saflarında başlayan Plehanov, bu akımın tedhişçi metodlara başvurması üzerine 1879'da bu akımdan ayrıldı. Marksizmi benimsedi, birkaç kez yabancı ülkelere sığınmak zorunda kaldı. Mülteci olarak bulunduğu Cenevre'deyken "Osvobojdeniye Truda" (Emeğin Kurtuluşu) grubunu kurdu (1883). Plehanov, 1889'da Paris'te toplanan İkinci Enternasyonal'in Kuruluş Kongresi'ne Emeğin Kurtuluşu grubunu temsilen katıldı.

Plehanov önderliğindeki "Emeğin Kurtuluşu" grubu, Marksizmin Rusya'da gelişmesi için çok çalıştı. Marks ve Engels'in eserlerini –Komünist Manifesto, Ücretli Emek ve Sermaye, Ütopik ve Bilimsel Sosyalizm, vd.– Rusçaya çevirip yayınladılar ve Rusya'da gizlice dağıttılar. Plehanov; Zasuliç, Akselrod gibi arkadaşlarıyla birlikte Marks ve Engels'in öğretilerini ve bilimsel sosyalizmin düşüncelerini açıklayan bir çok eser de kaleme aldı. Plehanov ve arkadaşları, eserlerinde, proleter devrim, proletarya diktatörlüğü, Komünist Parti'nin önemi gibi canalıcı sorunlarda gerek ütopiklere karşı, gerekse Narodniklere karşı önemli bir ideolojik mücadele yürüttüler. Önceleri bir Narodnik olan Plehanov, içinden geldiği bu grupla hesaplaşmasını "Ayrılıklarımız" adlı broşürde yaptı.

Plehanov, sadece Marksizmin yorumcusu olarak kalmadı, Marks ve Engels'in teorilerini parlak ve özgün bir biçimde savundu. Eserlerinde Marksizmin temel ilkelerini açıkladı. Rusya'da marksistlerin yetişmesine ve eğitilmesine yarayan birçok eser kaleme aldı. 1895'de yayınlanan *"Tekci (Monist) Tarih Görüşünün Gelişmesi Üzerine"* adlı eseri bu alanda özel bir önem taşıyordu.

"Lenin, bu kitap sayesinde «tüm bir Rus marksistleri kuşağının yetiştiğine» işaret etti.»" (Stalin, Eserler, Cilt 15, sayfa 27, İnter Yayınları)

Plehanov, Bernstein'ın önderliğinde gelişen revizyonizme karşı mücadelede öne çıktı; "Marksizmi tamamlamak isteyenlerin", yeni ortaya attıkları "eleştirilere" karşı diyalektik materyalizmin hizmetinde en parlak polemikçilerden birisi oldu. Bütün dünyada oportünizme karşı olduğu gibi, oportünizmin Rusya'daki bir çeşidi olan "Struve'cilik"e ve "ekonomizm"e karşı mücadelenin önsaflarında yer aldı.

Plehanov önderliğindeki Emeğin Kurtuluşu grubu, Rus sosyaldemokratlarının bir programı için iki taslak hazırladı. Bu, Rusya'da Marksist bir partinin yaratılmasında önemli bir adımdı.

Plehanov ve Emeğin Kurtuluşu grubu, bir dizi hatalar da yaptı. Örneğin Plehanov, köylülerin devrimdeki rolünü görmüyor, köylülüğü hesaba katmıyordu. Yine Plehanov, liberal burjuvaziyi devrime istikrarsız da olsa bir destek sağlayabilecek güç olarak görüyordu. Plehanov'a göre, Rusya'da, burjuvazi ve proletaryadan başka, muhalif ve devrimci kombinasyonların dayanabilecekleri hiç bir güç yoktu. *"Bu yanlış görüşler, Plehanov'un gelecekteki Menşevik görüşlerinin tohumlarıydı." (Stalin, Eserler, Cilt 15; SBKP(B) Tarihi-Kısa Ders, sayfa 30, İnter Yayınları)*

Plehanov, 1900 sonbaharında, Akselrod, Zasuliç ve Lenin'le birlikte Iskra (Kıvılcım) ve Zarya (Şafak) gazetelerini çıkarmaya başladı. Iskra, bir dizi görevi başarıyla gerçekleştirdi. Bu arada Iskra Yazı Kurulu bir de Parti programı taslağı hazırladı. Ancak program taslağının hazırlığı sırasında Plehanov ve diğer yazı kurulu üyeleriyle Lenin arasında ciddi görüş ayrılıkları ortaya çıktı. Bu görüş ayrılıkları tam bir kopuşu getirmedi ancak, Plehanov ve Lenin arasında program taslağı üzerine yürüyen tartışmalar daha sonra ortaya çıkacak "Bolşevik-Menşevik" ayrılıklarında tayin edici bir öneme sahipti.

RSDİP'nin İkinci Kongresi, 17 Temmuz 1903'te Brüksel'de açıldı. Ancak polisin baskısı üzerine kongre Londra'ya kaydırıldı. Bu kongrede program üzerine yürüyen tartışmalarda iki ayrı grup ortaya çıktı: Menşevikler ve Bolşevikler. Plehanov, ilk başlarda Lenin'in yanında yani Bolşeviklerden yana tavır takındıysa da Kongre'den sonra Menşeviklerle arasını düzeltti ve "barıştı"! Iskra ve Merkez Komitesi, Plehanov'un yardımıyla Menşeviklerin eline geçti. *(Stalin, Eserler, Cilt 15; SBKP(B) Tarihi-Kısa Ders, sayfa 62, İnter Yayınları)*

Bu andan itibaren Plehanov'la Lenin'in yolları ayrıldı. 1905-1907 yılları arasında tüm temel sorunlarda menşevik pozisyonların savunucusu olan Plehanov, "köylülüğün devrimci potansiyelini küçümsedi, liberal burjuvazi ile ittifak kurulmasını savundu, lafta savunduğu "proletarya diktatörlüğü"ne özde karşı çıktı. 1905 devrimini "mahkum etti"! Ancak 1908'den 1912'ye kadar Plehanov, felsefede ampiriokritisizme ve partide açık "likidatörlere" karşı mücadele ederken geçici olarak bolşeviklere yaklaştı. Emperyalist savaş sırasında Plehanov, savaşta Rusya'nın zafer kazanmasını savunan "sosyal-yurtsever" bir tutum takındı. Bu tavrını 1917 Şubat Devrimi'nden sonra da korudu.

Plehanov, ölümüne kadar, Rusya'yı sosyalizm için "olgunlaşmış" olarak görmedi. Bu yüzden o, Sovyet iktidarının bir muhalifi olarak kaldı. Ama Ekim Devrimi'nden sonra Bolşeviklere ve Sovyet iktidarına karşı aktif bir savaşım içine de girmedi. 1918'de Finlandiya'da öldü.

• • •

Plehanov'un marksist eleştiri ve sanat üzerine görüşleri bütünlüklü bir şekilde türkçeye çevrilmemiştir.

Plehanov'un eleştiri, sanat ve edebiyata ilişkinmakalelerinin bir bölümünü Jean Fréville(*) derlemiş ve bir değerlendirmeyle yayınlamıştır. Fréville'in yaptığı bu derlemenin bazı bölümleri, *"Sanat ve toplumsal hayat"* adıyla, Selim Mimoğlu tarafından türkçeye çevrilmiş, Sosyal Yayınlar tarafından basılmıştır (İlk baskısı 1962). Biz, yazımızda bu kitabı temel aldık. Bu kitabın çevirisi iyi değildir; bu yüzden yabancı dil bilenlerin, yazıları diğer dillerde okumalarını salık veririz.

Yazımızda tersi belirtilmedikçe yaptığımız alıntılar bu kitaptandır ve parantez içinde sayfa numarası verilmiştir. Yine tersi belirtilmedikçe vurgulamalar Plehanov'a aittir.

Plehanov'un eleştiri ve sanat ve edebiyata ilişkin görüşleriyle ilgili türkçe dilinde yayınlanan bir diğer kitap, yine Jean Fréville'in derlemesinin 1959 fransızca baskısının bazı bölümlerinin çevirisidir. Asım Bezirci'nin çevirisiyle yayınlanan kitabın ismi *"Sosya-*

(*) Jean Fréville: Fransız yazar ve yayıncı. Mayıs 1898'de doğdu, Haziran 1971'de öldü. Hukuk ve ekonomi bilimi okudu. Devrimci Yazar ve Sanatçılar Birliği'nin kuruculan arasında yeraldı, 1929-1935 yıllarında "Humanite"nin edebiyat redaktörü olarak çalıştı. 1927'de Fransa Komünist Partisi'ne üye oldu. Fréville, yazı ve çalışmalanyla, Fransa'da marksist edebiyat teorisini destekledi; Henri Barbusse üzerine yazdığı hikaye gibi katkılarla ilerici edebiyatın propagandasına katkıda bulundu. O, eserlerinde Fransa'daki sınıf mücadelesinin önemli kesitlerini ortaya koydu. "La Nuit finit a Tours" (Gece yolculukta bitti-1951) adlı kitabında, proletaryanın mücadele gücünün gelişmesi için komünist partinin tayin edici önemini ortaya koyarak takdir topladı. "Pain de brique" (Sert ekmek-1937) adlı kitabında ise, 1936'da halk cephesinin deneylerini ortaya koydu. 1930'lu yıllarda, sanat ve edebiyat üzerine Marks, Engels, Lenin ve Stalin'in yazılarından derlemeler yaptı; değişik konularda yazılar yazdı. Plehanov hakkındaki tavn, bunlardan sadece biridir. Fréville, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde de birkaç kitap yazdı. Fransa Komünist Partisi'nin revizyonistleştiği dönemde de FKP üyesiydi.

*list açıdan toplum, sanat ve eleştiri"*dir (4. Baskı Yön Yayınları, 1991) Kitapta, Plehanov'un bazı makaleleri yanında, Fréville'in Plehanov'un sanat anlayışıyla ilgili bir değerlendirmesi de vardır. Bu yazıyı hazırlarken bu kitaptaki Fréville'in değerlendirmesini ve çevrilen makaleleri de gözönünde bulundurduk, yer yer karşılaştırmaya gittik.

"Sanat ve toplumsal hayat" adlı derlemedeki yazılar, Plehanov'un konuyla ilgili yazılarının bütünü değil, sadece bir kısmıdır. Şüphesiz bu durum, Plehanov'un görüşlerini aktarmada bir eksikliği beraberinde getirecektir. Ancak bu makalelerden de, marksist eleştiri, toplumsal yapı-sanat ilişkisi konuları gibi kimi noktalarda onun görüşlerini okuyucuya tanıtmak olanaklıdır; biz bunu yapacağız.

"Maddeci eleştirinin görevleri"

Plehanov'un çeşitli yazılarının derlendiği *"Yirmi yıl boyunca"* adlı kitabının üçüncü basımının önsözünden alınan bir bölüme çeviren ya da derleyen *"Maddeci eleştirinin görevleri"* başlığını koymuş. 1908'de yazılan önsözün başlığı *"Yirmi yıl derlemesinin üçüncü baskısına önsöz"*dür. Bu yazıda Plehanov, toplumsal bilinç-toplumsal koşullar bağıntısını irdeler; toplumsal bilincin, toplumsal koşullar tarafından belirlendiğine dikkat çeker. Sınıflı bir toplumda, her ideolojinin belirli bir sınıfın eğilimini ve ruh halini ifade ettiği görüşü Plehanov açısından nettir. Yine bu yazıda Plehanov, maddeci eleştirinin görevlerini ele alır.

Plehanov, toplumsal bilinç-toplumsal koşullar ilişkisini, bir eleştirmenin kendisine yönelttiği *"bireyin gelişmesi üzerinde toplumsal çevrenin etkisini kabul eden yazarları övme, bu etkiyi kabul etmeyen yazarları yerme"* iddiasıyla polemik içinde açıklar. Plehanov, kendisinin yanlış anlaşıldığını belirtir ve bu konudaki görüşünü şu şekilde formüle eder:

"Bence toplumsal bilinç, toplumsal şartlar tarafından belirlenir. Bu görüş tarzına katılan kimse için, 'her ***ideolojinin*** *–sanat ve edebiyat da dahil olmak üzere– belli bir toplumun ya da, sınıflara bölünmüş bir toplumdan sözediliyorsa,* ***belli bir sınıfın eğilimlerini ve ruh hallerini*** *ifade ettiği açıktır. Yine açıktır ki, bir eseri tahlil etmek isteyen bir edebiyat eleştirmeninin önce bu eserde hangi toplumsal bilinç (ya da sınıf bilinci) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması gerekir." (9)*

Kendisine eleştiri yönelten kişinin iddia ettiği şekliyle (Plehanov'un; sanatçıyı, eser/ler/inde toplumsal çevrenin önemi konusunda kendi görüşlerini doğrulayıp doğrulamadığına göre yermesi ya da övmesi) bir eleştirinin/iddianın saçma bir karikatür olduğunu belirtir.

Plehanov'un, toplumsal yapı ile toplumsal bilinç arasındaki bağıntıda ileri sürdüğü görüşlerin temelinde, Marks ve Engels'in ondan önce yaptığı tespitlerin önemli rolü ve etkisi vardır. Bir başka deyişle bir marksist olarak Plehanov'un, toplumsal yapı-toplumsal bilinç arasındaki ilişki konusunda ileri sürdüğü tezler, Marks ve Engels'in görüşlerinin bir açımlaması şeklindedir. Marks'ın aşağıdaki sözlerini aktarmamız, Plehanov'un Marks'la uyum içinde olduğunu göstermeye yetecektir:

"Yaşamlarının toplumsal olarak üretiminde insanlar, kendi iradelerinden bağımsız, zorunlu, belirli ilişkiler içine, kendi maddi üretici güçlerinin belli bir gelişme evresinin karşılığı olan üretim ilişkileri içine girerler. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun ekonomik yapısını; üzerinde hukuki ve siyasal bir yapının yükseldiği, belirli bir toplumsal bilinç biçimlerine karşılık veren gerçek temeli oluştururlar. Maddi yaşamdaki üretim tarzı, genelinde, toplumsal, siyasal ve düşüncesel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, tam tersine, insanların bilincini belirleyen insanların kendi toplumsal varlıklarıdır." (Karl Marks, "Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkıya Önsöz"den; Marks-Engels-Lenin "Sanat ve Edebiyat", Ekim Yayınları, sayfa 36, çeviri tarafımızdan düzeltilmiştir.)

Plehanov, idealist eleştirmenlerin –ve gelişmesinin belli bir döneminde Bielinski'nin de– felsefi eleştirinin görevi olarak, sanatçının eserinde ifade ettiği fikri sanat dilinden felsefe diline, imajlar dilinden mantık diline çevirmek şeklindeki yaklaşımlarına da değinir ve kendi tezini şöyle formüle eder:

"Bense, maddeci dünya görüşü taraflısı olmak sıfatıyla diyeceğimki, eleştirmenin ilk görevi, belli bir eserdeki fikri sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek, belli bir edebi fenomenin sosyolojik eşdeğeri diyebileceğim şeyi belirlemektir. Ben, edebiyatla ilgili yazılarımda bu fikri birçok defalar anlatmışımdır." (9-10)

Plehanov; Hegel ekolünden idealist eleştirmenlerin, sanat dilinde ifade edilen fikri felsefe diline çevirmeleri gerektiğine inandıklarını ama bunu yaparken böylesi bir çevirme işleminin ilk adım olduğunu bildiklerini belirtir. Plehanov, ikinci adımın *"artistik yaratıştaki fikri somut biçimiyle göstermek, imajlar içinde onu tahlil etmek ve onun parçalarında bütünü ve birliği yeniden bulmak"* olması gerektiğini söyler. İkinci iş artistik niteliklerin değerlendirilmesidir. Plehanov, felsefe ve estetik arasındaki ilişkide felsefenin estetiği ortadan kaldırmadığını, tersine ona yol açtığını, sağlam bir temel bulmaya çalıştığını vurgular ve maddeci eleştirinin temelleri konusunda şu tespitleri yapar:

"Maddeci eleştiri için de aynı şeyi söylemem gerekir. Maddeci eleştiri belirli bir edebi fenomenin toplumsal eşdeğerini araştırırken, eğer bu eşdeğeri bulmanın yeterli olmadığını ve sosyolojinin kapıyı estetiğe kapalı tutmayıp, aksine, ardına kadar açması gerektiğini anlamazsa kendi kendisine ihanet etmiş olur.

Konsekan (tutarlı / BN) *bir maddeci eleştirinin ikinci işi –idealist eleştirmenlerin yaptıkları gibi– incelenen eserin estetik niteliklerinin değerlendirilmesi olmalıdır. Maddeci eleştiri, eserin sosyolojik eşdeğerini bulmuş olduğu bahanesiyle böyle bir değerlendirmeden kaçınırsa, benimsemek istediği görüş tarzını anlamadığını göstermiş olur. Her devrin artistik yaratış tarzına ait özellikler, bu yaratışın ifade ettiği toplumsal psikolojiye daima sıkıca bağlı bulunur. Her devrin toplumsal psikolojisi, daima o devrin toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir olgudur. İşte bunun içindir ki, herhangi bir edebi eserin sosyolojik eşdeğeri hakkındaki tanım, eleştirmen bu eserin estetik meziyetlerini değerlendirmekten kaçındığı takdirde, eksik ve dolayısıyla yanlış olur. Başka bir deyişle, maddeci eleştirinin ilk işi ikincisini gereksizleştirmek şöyle dursun, zorunlu tamamlayıcısı olarak onu getirir." (11)*

Toplumsal yapı-toplumsal bilinç bağıntısında doğru bir temele sahip olan Plehanov, toplumsal yapıya oldukça fazla vurgu yaptığı gerekçesiyle çokça eleştirilmiştir. Plehanov üzerine araştırma ve değerlendirmesi bulunan Jean Fréville de bu noktaya değinir; Plehanov'un "Sanat ve Toplumsal Hayat" adlı eserinin çevirisinde ilk makaleye ek olarak dipnot şeklinde Fréville'in bu konudaki görüşlerine de yer verilmiştir. Bu konuda Fréville şunları belirtir:

"İdealist teorilere karşı yürüttüğü mücadeleden baş alamayan Plehanov, her zaman, 'maddeci eleştirinin ilk işi' dediği şey üzerinde durmuş ve sosyolojik açıklama tarzında kalmıştır. Plehanov, ne yazık ki, 'ikinci iş'e geçmek, asıl estetik alana –tabii ki, ekonomik ve toplumsal gerçekler dışında ayrı bir saha teşkil etmeyen, fakat bu gerçeklerden çıkan ve onları aydınlatan sahaya– yanaşmak için vakit bulamadı." (12'deki dipnot)

Fréville, "bilimsel estetiğin öncüsü" olarak değerlendirdiği Plehanov'un esas itibarıyla bir sosyolog olarak kaldığını ama bununla birlikte onu "kaba sosyolojizm" ile itham etmenin yanlış olduğunu da ekleyerek şunları belirtir:

"Plehanov, toplumsal şartların incelenmesinin sanat problemlerini çözmeye yetebileceğini ve edebiyatın sadık bir kopyaya ya da özete indirgenebileceğini sanmaktan uzak kalacak kadar sağlam bir muhakeme ve bilgi sahibi idi. O bir sanat eserinin tarihsel değeriyle estetik değerini birbirine karıştırmaktan daima kaçınmıştır." (12-13'teki dipnot)

Geçen sayımızda yayınladığımız Lunaçarski'nin "Marksist eleştirinin görevleri üzerine tezler"de, Lunaçarski, marksist eleştirmenin toplumsal analizi konusunu işlediği yerde Plehanov'un marksist eleştiri kuramındaki yerine atıfta bulunur. Yedinci tezde, Plehanov'un marksist eleştiri kuramına yaptığı katkıya değinen Lunaçarski şunları söyler:

"VII. Buraya kadar esasen edebiyat araştırmasında marksist eleştiri alanında kaldık. Burada marksist eleştirmen, marksist analiz yöntemlerini özel bir alana, edebiyata uygulayan sosyoloji bilgini olarak sahneye çıkıyor. Marksist eleştirinin kurucusu Plehanov, marksistlerin esas görevlerinin bu olduğunu vurgulamıştır. Plehanov, marksistin "aydınlatıcı dönemin insanın"dan farkının, "aydınlatıcı" edebiyata belirli amaçlar, belirli talepler yükler, bunlar hakkında belirli ideallerden hareketle yargıda bulunurken, marksistin ise, bir eserin ortaya çıkışı nedenlerinin yasalarını açıklamasında yattığını ileri sürer.

Plehanov, eski sübjektivizme veya estetiksel kapris lerin ve lezzet düşkünlerinin karşısına objektif, bilimsel marksist eleştiri yöntemini koymak olduğu sürece, sadece haklı değildi, aynı zamanda o, bunun ötesinde gelecek için marksist eleştirinin gerçek yolunu çizme noktasında büyük bir çalışma ortaya çıkardı." (Lunaçarski, Marksist eleştirinin görevleri üzerine tezler, VII. Tez, Güney Sayı 2, sf. 48)

"Sanat ve toplumsal hayat"

Plehanov'un sanat kuramına ilişkin temel makalelerinden birisi *"Sanat ve toplumsal hayat"* başlığını taşır. Plehanov'un 10 Kasım 1912 tarihinde Paris'te verdiği bir konferansın metnini teşkil eden makale, ilk defa Sovremennik (Çağdaş) adlı dergide 1912 ve 1913 yıllarında üç bölüm halinde, 1922 yılında ise broşür halinde basılmıştır.

Makale iki bölümden oluşmaktadır. Plehanov, makalede, bir dizi şeyi içiçe tartışmakta, tezlerini koymakta ve bunları örnekleyerek sonuca gitmektedir. Biz de bu makaleyi değerlendirirken, öne çıkan kimi noktaları –mümkün olduğunca konu sıralamasına bağlı kalarak– aktarıyoruz.

Plehanov, sözkonusu makalesinde esas olarak, "sanat sanat içindir" görüşü savunucularıyla polemik yürütür. "Sanat sanat içindir" görüşünde olanların toplumsal olayları yok saymalarını detaylı bir şekilde irdeleyen Plehanov, bunların savunduğu görüşlerin ne anlama geldiğini, sanat-toplum, sanat-birey, sanat-para, sanat-mistisizm ilişkisi... vb. gibi konular çerçevesinde ele alır.

Plehanov, sanatla toplumsal yaşayış arasındaki ilişkiler sorununda iki ayrı şekilde çözüldüğünü tespit ederek makalenin ilk bölümüne giriş yapar. Bu iki ayrı yaklaşımı şöyle formüle eder:

"Bazı kimseler: "İnsan Cumartesi için değil, cumartesi insan içindir, toplum sanatçı için değil, sanatçı toplum içindir" demişlerdir ve şimdi de böyle demektedirler.

Başka bazı kimseler ise bu fikri kesin olarak reddederler. Bunlara göre, sanat kendi kendisinin ***amacı****dır; onu kendisine yabancı başka amaçlara erişmek için araç yapmak, bu amaçlar en yüce soydan bile olsa,*

sanat eserinin değerini azaltır." (14)

Günümüze kadar gelen ve iki ayrı dünya görüşünün sanat alanındaki çatışmasını ifade eden ikilem konusunda Plehanov, bu iki düşünceden birinci görüşün, yani sanatçının toplum için olduğunu savunanların savunucularına örnek olarak Çernişevski ile onun öğrencisi Dobruliubov'u gösterir, konuyla ilgili olarak Çernişevski'den çeşitli alıntılar yapar. Bu alıntıların birinde Çernişevski şunları yazar:

"«Sanat sanat içindir» düşüncesi, günümüzde, «servet servet içindir», «bilim bilim içindir», vs. düşüncesi kadar acayip bir düşüncedir. Beşerî faaliyetlerin tümü insana hizmet etmekle yükümlüdürler, yoksa kısır ve gereksiz uğraşmalar olarak kalırlar. Servet insan tarafından kullanılmak, bilim insana yol göstermek için vardır. Sanat da esaslı bir iyiliği gözönünde tutmalı, kısır bir zevk olmamalıdır." (15)

Plehanov'un Çernişevski'den yaptığı alıntıların birisinde, Çernişevski'nin *"Sanatın gerçekle estetik ilişkileri"* adlı eserine de atıfta bulunur ve şunları tespit eder:

"Çernişevski ile öğrencisi Dobroliubov'un gözünde sanatın başlıca önemi hayatı kopya etmesinde, onun tezahürleri hakkında hükümler vermesindedir." (15-16)

Sanatçının toplum için olduğu görüşünde olanlar yalnızca Çernişevski ve Dobroliubov değildir. Nekrassov, Perov ve Kramskoi gibi plastik sanatların tanınmış isimleri de aynı görüştedirler.

Plehanov, sanatçının toplum için değil, sanatın sanat için olduğu görüşünü savunanlara örnek olarak Birinci Nikola devrinin Puşkinini gösterir. Puşkin'in şiirlerinden alıntılarla (örneğin, *"Hayatın çalkantıları içinde doğmadık biz,/Ne kazanç için, ne kavga için./İlhamlanmak için doğmuşuz biz,/Ahenkli sesler ve dualar için."*) onun, –bir dönem– "sanat sanat içindir" teorisini savunduğunu gösterir. Plehanov daha sonra şu soruyu sorar:

"Acaba birbirine taban tabana karşıt bu iki fikirden hangisi doğru sayılabilir?" (18)

Devamla Plehanov, sorunun bu şekliyle yanlış konulduğunu ileri sürer:

"Bu sorunu çözmeye çalışmadan önce, onun fena konulmuş olduğunu kaydetmek yerinde olur. Gerçekten, ne bu sorunu, ne de buna benzer bir başkasını «görev» bakımından incelemeye imkân vardır." (18)

Sorunun yanlış konulmasına gerekçe olarak Plehanov; eğer belirli bir ülkede, belirli şartlar altında toplumsal olaylardan uzak duran bir sanatçının, başka bir dönemde ve başka toplumsal koşullar altında toplumsal olaylara ilgisi artıyorsa, bunun nedeninin *"... belirli bazı toplumsal şartlar içinde de başka bazı duyguları duymak" (18)* olduğunu söyler. *"Demek oluyor ki"* diye sürdürür Plehanov, *"problemin olması gereken şey bakımından değil, olmuş ve olmakta olan şey bakımından ele alınması gerekir.*

Şu halde, sorunu şöyle koyacağız:

Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde sanat için sanat eğiliminin doğup güçlenmesine neden olan başlıca toplum şartları nelerdir?" (18)

Plehanov, bu sorunun yanıtını vermekle, en az bu sorun kadar ilginç olan *"Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde faydacı bir sanat anlayışının, yani sanat eserlerine «hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş] hükümler değeri» aşılamak eğiliminin doğup güçlenmesine neden olan toplum şartları nelerdir?"* sorusunun da yanıtlanmasını kolaylaştıracağını belirtmektedir.

Sorulardan birincisiyle ilgili olarak Plehanov, Puşkin örneğinden hareket eder. Puşkin'in "sanat sanat içindir" teorisini savunmadığı dönemlerin de olduğunu, bir zamanlar onun mücadeleden kaçmadığını, tersine mücadele aradığını (Birinci Aleksandr devrinde) belirten Plehanov, onun Birinci Nikola devrinde görüş değiştirdiğini ve "sanat sanat içindir" teorisine sarıldığını söyledikten sonra, bu derin değişikliğin nedeni olarak toplumsal yapıdaki değişikliklere başvurur; bu değişikliklerin Puşkin üzerinde yaptığı etkileri anlatır. Bu değişikliklerin en önemlilerinden birisi olarak Dekabristlerin yenilgisini ve bu yenilgiyle birlikte sosyetenin en kültürlü, en ileri temsilcilerinin sahneden çekilmesini; bu çekilme sonrasında "sosyete"nin ahlak ve görüş düzeyinde bir düşüş yaşadığını gösterir. Puşkin, bu gerilemeden ve ortaya çıkan bayağılıktan dolayı, yönetici çevrelerle ilişkilerinde rahatsızdır. Bunun sonucunda Puşkin; *"içinde bulunduğu durumda, "sanat sanat içindir" teorisinin yandaşı haline gelmiş"*tir. Örneğin Puşkin şöyle demiştir:*"Sen kralsın. Yalnız yaşa. Atıl./Özgür düşünüşün seni götürdüğü özgür yollara,/Aziz düşüncelerinin meyvalarını olgunlaştırarak/Ve başardığın soylu işler için ödül beklemeden./" (22)* demiştir.

Plehanov'un Puşkin örneğinden çıkardığı sonuç şudur:

"Sanat için sanat eğilimi, sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasındaki uyuşmazlığın bulunduğu yerde çıkar." (23)

Plehanov, bu temel düşüncesini, diğer örneklerle de (Théophile Gautier ve romantikler (*), parnasyenler (**) vd.) pekiştirir. Onlar üzerinden de, sanatın bağımsızlığı adına "sanat sanat içindir" teorisinin benimsenmesinin temelinde yatan şeyin, onların içinde yaşadıkları toplumla uyuşmazlık olduğunu belirtir. Geçerken belirtelim ki, Plehanov'un "toplumla uyuşmazlık" olarak adlandırdığı şey, genel olarak halk değildir. Çünkü, o dönemde geniş yığınlar zaten sanatın dışındadır. Kastedilen, sanatçının içinde

bulunduğu toplumla, yani burjuva toplumuyla uyuşmazlık içinde bulunmasıdır. Plehanov'un tespitine göre, sanatçının (özellikle de romantiklerin, Parnasyenlerin vb.) bu uyuşmazlığı onu burjuva sisteme yönelmeye götürmez. Tersine onlar ya umutsuz bir şekilde toplumsal olaylara duyarsız kalır, ya "yeni" toplumun yani burjuva toplumuna sempatiyle yaklaşıp bayağılaşmanın ortadan kaldırılmasını ister ya da karamsar bir şekilde sistemde değişiklik beklememe tavrını seçerler.

Plehanov, bu noktada tarihi bir dönüşüme de işaret eder. 1848 Şubat devrimi sonrasında Fransız sanatçılarının birçoğunun "sanat sanat içindir" teorisini savunmayı bir kenara koyduğunu belirtir. Ancak Parnas akımının bazı temsilcileri, karşıdevrimin zafer kazanmasından sonra "sanat sanat içindir" akımını sürdürürler. Plehanov, bu "eğilimin" karşıdevrimin zaferiyle psikolojik bağına dikkat çektikten sonra faydacı sanat konusuna değinir ve şu değerlendirmeyi yapar:

"... her siyasi iktidarın, sanatla ilgilendiği takdirde, her zaman faydacı sanatı tercih ettiğini ekleyeceğim. Bunda anlaşılmayacak bir yan yok, çünkü bütün ideolojileri, doğrudan doğruya hizmet ettiği davanın hizmetine koşmak bir siyasi iktidarın çıkarı gereğidir. İmdi, bir siyasi iktidar, siyasi sadece bazen devrimci, fakat çoğu defa muhafazakâr –eğer gerici değilse– olduğuna göre, sanatta faydacı görüşü sırf devrimcilere ya da genel olarak «ileri» fikirli kimselere has bir görüş saymak, anlaşılacağı gibi yanlış olur." (33)

Plehanov, sanatın siyasi iktidarlar tarafından, siyasi iktidarın çıkarına kullanılmasını örnekleriyle göstererek tezini kanıtlar.

Makalenin ikinci bölümünün girişinde de Plehanov, "sanat sanat içindir" teorisini, hiçbir ilerici yanı bulunmayan, tersine burjuva düzeninin sağlamlaştırılması için çalışan yazarlar (Alexandre Dumas fils, Lamartine, Maxime du Camp) tarafından da reddedilebileceğini gösterir.

Buradan şu sonucu çıkarır:

"Faydacı sanat doktrini devrimci zihniyetle olduğu kadar muhafazakar zihniyetle de bağdaşmaktadır. Böyle olmakla birlikte, bu doktrin herhangi bir toplumsal düzene ya da toplumsal ideale karşı duyulan canlı ve aktif bir ilginin varlığını şart koşar zorunlu olarak. Bu ilgi –şu ya da bu nedenle– kaybolduğu zaman o da kaybolur." (37-38)

Faydacı sanat konusunda Plehanov, yeni romantiklerin "sanatın mutlak bağımsızlığını" ilan etmeleriyle polemik içinde şunları söyler:

"... belirli bazı toplumsal ilişkilerin savunmasını bile bile amaç edinen bir sanatın bağımsızlığından sözedilebilir mi? Elbette edilemez. Böyle bir sanat, şüphesiz faydacı sanattır." (71)

İster muhafazakar olsun, isterse ilericiler olsun faydacı sanatın "gerekliliğini" kabul ettiği tespitini yapan Plehanov, burada durmaz; bunun bir adım ilerisine geçer; *"iki karşıt eğilimden hangisinin sanatın gelişmesi için daha elverişli olduğunu"* sorununu ortaya atar. Verdiği yanıt ise şöyledir:

"Toplumsal hayata ve düşünceye ilişkin bütün sorunlar gibi, bu sorunun da mutlak bir şekilde çözülmesine imkan yoktur. Herşey zaman ve mekan şartlarına bağlıdır." (38) diyen Plehanov, derlemede yeralan İbsen'le ilgili değerlendirmesinin sonunda, *"...üretim alanında, insanlığın halen sahip bulunduğu bütün üretim güçlerinin kullanılmasına engel olan kapitalizm, artistik yaratış alanında da frenleyici bir rol oynamaktadır" (186)* demekte ve açık tavır takınmaktadır.

Yine Plehanov, yukarıdaki konuyla bağıntı içinde ilericilik-gericilik sorununu da tartışır ve şu önemli sonucu çıkarır:

*"Bir sınıf, iktisadi ıskalada (skalada/BN) kendisinden aşağı olan bir başka sınıfı sömürerek yaşıyorsa ve bu sınıf toplum içinde mutlak şekilde egemen bir duruma erişmişse, artık onun için **ileriye gitmek** demek **aşağıya inmek** demektir." (59)*

Plehanov, içerik sorununu da tartışmanın içine çeker. Bu konuda Gautier gibi toplumsal sorunlara kayıtsız kalan, faydacı sanat karşıtlarıyla polemik yürütür ve şu değerlendirmeyi yapar:

*"... bir sanat eserinin meziyetini nihai ve kesin olarak belirleyen şey, onun içeriğinin değeridir. Oysa romantikler ve bu arada Théophile Gautier bunu kabul etmek istemiyorlardı. Théophile Gautier, şiirin hiçbir şey ispat etmekle kalmayıp üstelik hiçbir şey de anlatmadığını, bir mısranın güzelliğinin ondaki ahenk ve ritme bağlı olduğunu söylüyordu. Büyük hata! Hakikat tam bunun tersidir. Şiir –ve, genel olarak her sanat eseri– daima bir şey **anlatır**; çünkü daima bir şey **ifade eder**. Tabii, her şiir anlattığını kendine has bir tarzda «anlatır». Sanatçı düşüncesini imajlarla ifade ettiği halde, makale yazarı fikirlerini mantıksal kanıtlarla ispat eder. Bir edebiyatçı imajlar yerine mantıksal kanıtlar kullanırsa ya da yarattığı imajlar onun şu ya da bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık bir sanatçı ol-*

*) **Romantizm**: 18. yüzyıl sonunda, klasizme tepki olarak ortaya çıkan sanat akımı. Bu akımın belli başlı nitelikleri; rasyonalizmin eleştirisi, geleneksel toplum düzenine karşı çıkış; duygu, duyum ve doğal güzellikleri önemsemek, düş gücüne önem vermek, insanın ruh dünyasına eğilmek en önemli özelliklerindendir. Romantizmin diğer bir özelliği ise sanatçının amacına ulaşmasını engelleyen bütün sanat kurallarına, kısıtlamalarına karşı çıkmasıdır.

) **Parnasizm ya da **Parnasyenler**: 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da, romantizme tepki olarak ortaya çıkan ve "sanat sanat içindir" görüşünü kabul eden şiir akımı... Şiirde, şairin kişisel duygular yerine, tabiat manzaralarının ve felsefi düşüncelerin anlatılması, biçimin güzelliğine değer verilmesi bu akımın özelliklerindendir.

maktan çıkıp bir makale yazarı olur; isterse denemeler ve makaleler değil de, romanlar, hikayeler ya da tiyatro piyesleri yazsın... Bütün bunlar apaçık olmakla beraber, hiç de bir sanat eseri için fikrin önemsiz olduğu anlamına gelmez. Hatta, diyeceğim ki, ideolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat eseri yoktur. Şekli herşeyin üstünde tutan ve içerik kaygısı duymayan yazarlar bile eserlerinde daima şu ya da bu tarzda, bir fikri ifade ederler." (39-40)

İçerik konusunda doğru bir yaklaşımın savunucusu olan Plehanov, bir sanat eserinin ideolojik içerikten yoksun olamayacağını söylerken, bir sanat eserinde her görüşün ifade edilmesine de imkan bulunmadığını da sözlerine ekler.

Plehanov, "sanat sanat içindir" tezini savunanlarla polemiğini "mutlak sanat" konusunda da sürdürür. O, mutlak sanat düşüncesinin bulunmadığını, hiçbir zaman da bulunmamış olduğunu vurgular. "Mutlak sanat" görüşünü savunanların ve buna örneğin Milos Venüsü'nü örnek gösterenlerin (Turgenyev) insanlığın estetik gelişim seyrini yanlış yorumladıklarını belirtir. Şöyle devam eder:

"Belirli bir anda, belirli bir toplumda ya da sınıfta egemen olan güzellik idealinin kökü, kısmen, insan türünün gelişmesinin biyolojik şartlarında –ki bazı özellikleri, bu arada ırk özelliklerini bu şartlar meydana getirir–, kısmen de bu toplumun ya da sınıfın doğuş ve yaşayışının tarihsel şartlarındadır. İşte bu nedenle, bu ideal daima son derece zengin bir içerik –mutlak, yani şartsız olmayıp, tersine, tamamen şartlı bir içerik– taşır.

«Saf güzellik»e hayranlık duymak, bu estetik zevki belirleyen biyolojik, tarihsel ve toplumsal şartlara bağımlı olmaktan çıkmak anlamına gelmez; sadece, bu şartların varlığından az çok bilinçli bir şekilde habersiz olmak anlamına gelir." (45)

Plehanov, "sanat sanat içindir" tezini savunanlarla polemik yürütürken, gelişen toplumsal koşullar, sınıf farklılaşması ve bilinç düzeyindeki gelişmeleri aktarır, 1848 olaylarının (*) önemi üzerinde de durur.

Plehanov, 1848 öncesinde Parnasyenlerin, romantiklerin ya da realistlerin kendi çevreleriyle uyumsuzluğuna dikkat çeker. 1848 olayları artık *"varlıklılarla, varlıksızlar arasındaki mücadelede kimin galip geleceği sorununu" (51)* net bir şekilde koyar. Yeni toplumda sınıflararası ilişkilerde durum çok daha net ve basit bir hale dönüşür. Bu durumda burjuva ideologları emekçilerin burjuvazi tarafından *"iktisadi kölelikte tutulup tutulamayacağı sorununun sözkonusu olduğunu anlıyorlardı. Bu durum hakkındaki bilinç, varlıklılar için sanat sanat* (içindir / BN) *taraftarlarının ruhuna kadar işleyecekti. ... Burjuva ideologları, kendi sınıflarıyla proletarya arasındaki mücadelenin anlamını öncelere oranla çok daha açık bir biçimde anlıyorlardı. Ve bu anlayışın, onların uğraşmakta oldukları «**teoriler**»in mahiyeti üzerinde en büyük etkiyi göstermemesine imkan yoktu." (51-52)*

Ancak burjuva ideologların, burjuvazi ile proletarya arasındaki sınıf savaşımına bilimsel bir açıdan yaklaşıp toplumsal olayları bilime yakışır bir serinkanlılıkla incelemek yeteneğini yavaş yavaş yitirdiklerini belirten Plehanov, bu durumda felsefeden ekonomi politiğe, bir dizi alanda eserlerin değerinin adamakıllı düştüğüne; örneğin felsefede "uzlaştırmaya dayalı" idealist bir akımın geliştiğine dikkat çeker, sanatın da bu idealist "kaderden" kurtulmasının imkansızlığını vurgular.

Bu noktada realistlerin durumu biraz daha farklıdır. Onlar, *"... günlük burjuva yaşayışının «kirli çamur»undan çıkmış, «miskince düşünceler»e, «miskince tutkular»a elbette sempati duyamazlardı" (53).* Bu yüzden onlar natüralizmi keşfederler! Ancak çağdaş işçi hareketi natüralizme yabancıdır ve natüralizm, büyük toplumsal olayları inceleme ve bunları artistik bir tarzda tasvir etme imkanı vermez. Plehanov şöyle der:

"Bu metod, Marks tarafından, natüralist materyalizm diye adlandırılan; ve toplumsal insana özgü faaliyet, eğilim, zevk ve düşünce alışkanlıklarının fizyoloji ya da patoloji yoluyla yeteri kadar açıklanamayacağını, çünkü bütün bu şeylerin toplumsal ilişkilerce belirlendiğini anlayamayan maddeci anlayışa sıkıca bağlı bulunuyordu. Bu metoda sadık sanatçılar, «mastodontlar»ını(**) ve «timsahlar»ını belki birer birey olarak inceleyip tasvir edebiliyorlardı, ama büyük bir bütünün üyeleri olarak tasvir edemiyorlardı." (54)

"Sanat sanat içindir" görüşünü savunanların, özellikle 1848 olayları sonrasında içine girdiği açmazın onları mistisizme ve dekadanlığa götürdüğünü belirtmiştik. Plehanov, bu durumu açımlarken sanat sanat içindir akımını savunanların egoizmine de değinir. Şöyle der:

"... kafası işleyen, yüreği duygulu bir insan çağdaş toplumda cereyan eden sivil savaşın kayıtsız bir seyircisi olarak kalamaz. Bu insan, eğer burjuva önyargıları görüş sahasını daraltmışsa, barikadın bir tarafında yeralacak, bu önyargıların etkisinden masum kalmışsa barikadın öbür tarafına geçecektir. Bu böyledir. Lakin, başka bir sınıfın çocukları gibi, burjuva sınıfının çocuklarının da hepsi işleyen bir kafa sahibi değildirler; ve kafaları işleyenler da daima duygulu bir yürek taşımazlar. İşte bunların bugün bile, kolayca, sanat sanat içindir doktrininin konsekan taraflısı kalmaları müm-

---

(*) 1848 devrimleri: 1848 yılında Avrupa'da meşruti yönetimlere karşı Cumhuriyetçilerin hareketi. İtalya, Fransa, Almanya ve Avusturya'da başlayan ayaklanmalar, meşruti iktidarlarca bastırıldı; bir dizi kazanılmış hak gaspedildi; meşruti güçler iktidarlarını pekiştirdiler.

(**) Mastodon: File benzeyen, soyu tükenmiş iri memeli hayvan.

kündür. Bu doktrin, toplumsal çıkarlara, hatta belirli bir sınıfın dar çıkarlarına karşı kayıtsızlığa mükemmelen uygun düşer. İmdi, öyle görünüyor ki, burjuva toplum düzeni bu kayıtsızlığı belki başka herhangi bir düzenden daha çok geliştirmektedir: kuşaklarla kuşakların o ünlü; «herkes kendisi için, bir Tanrı herkes için» ilkesi zihniyetiyle yetiştirildiği bir yerde, yalnız kendisini düşünüp kendi çıkarıyla ilgilenen egoistlerin bulunması tabidir. Nitekim, şimdiki burjuva toplumu içinde de bu egoistlerin belki her zamankinden daha çok bulunduğunu görüyoruz.

...

Bir insan için, kendi öz «ben»inden başka her şey yıkıldı mı, çağdaş toplumun bağrında cereyan eden büyük mücadelenin sakin bir kronikçisi rolünü oynamaktan onu artık hiçbir şey alıkoyamaz. Fakat, hayır! Bir şey onu bu rolü oynamaktan alıkoyacaktır. Bu da, ... toplumsal hiçbir şeye ilgi duymama halidir. Ne toplumsal mücadeleye, ne topluma herhangi bir ilgi gösteren kimse, bu mücadelenin kronikçisi olabilir mi? Bu mücadeleyle ilişiği olan herşey ona bir ölüm sıkıntısı verecektir. Ve eğer bu insan bir sanatçı ise, o zaman eserlerinde bu mücadeleye en ufak bir imada bile bulunmayacak, o da «biricik gerçek»le, yani kendi «ben»iyle yetinecektir. Ve bir an gelip bu «ben» yalnız kendisiyle arkadaşlık etmekten sıkılacağına göre, sanatçımız tutup «ben»i için fantastik bir dünya, bir «mavera» alemi (öteki alemi / BN), *yeryüzünün ve yeryüzü «sorunları»nın çok üstünde bir dünya yaratacaktır. Nitekim, bugün birçok sanatçılar böyle yapıyor." (76-77)*

"Sanat sanat içindir" savucularının egoist yanlarıyla ilgili olarak Plehanov, verdiği Hippius (Zinaida Nikolayevna Hippius ya da Gippius, Rus kadın yazar, 1869-1945) örneğiyle bağıntı içinde ise şunları söyler:

"...tanrılar gibi nefislerini seven şairler, kendilerini çevreleyen toplum içinde olup bitenlere hiçbir ilgi duymazlar. Bunların özleyişleri, ister istemez gayet belirsiz şeyler olacaktır."

Felsefi alanda "ben"ci yaklaşımı savunanların sanatta açık bir idealizme düşeceği de Plehanov açısından gayet açıktır. Şöyle der: *"... bir kimse nefsini «bir tanrı gibi» severse artistik yaratışlarında, artık kendisiyle meşgul olur ancak." (87)*

"Sanat sanat içindir" görüşünün savunucuları içine düştükleri egoizmi sanatın kimi alanlarında –şiir, resim, vd.– örnekleyerek veren Plehanov, bunun felsefi temelini ortaya koyduğu yerde şunları belirtir:

"Sübjektif idealizm, daima, "ben"imizden başka bir gerçeğin bulunmadığı fikrine dayanır. Lakin, bu fikrin, herbiri kendisini bir Tanrı gibi seven insanlar arasındaki ilişkileri yöneten egoist bir kural haline getirilmesi –fazla diğerkamlık (başkalarını düşünme / BN) zaten hiçbir zaman burjuvazinin ayırdedici özelliği olmamıştır– ve üstelik de yeni bir estetiğin teorik temeli yapılması için burjuvazinin dekadans devrine has bir bireyciliğe lüzum hasıl olmuştur". (91)

Plehanov, dekadan sanata örnek olarak kübizmi gösterir. Ancak burjuva bakış açısına sahip olan ve "ben" düşüncesini toplumsal yaşamın yerine koyanların "yenilik" aramaları boş bir çabadır. Plehanov bu durumu saçmalık olarak adlandırmaktadır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Plehanov'un bu makalesinin esas konusu "sanat sanat içindir" tezinin savunucularının neyi savunduklarını göstermek ve onlarla polemik içinde kendi doğru görüşlerini ortaya koymaktır. Plehanov, makalesinde, "sanat sanat içindir" görüşünü savunanların içine düştüğü açmazı ele alırken, para-sanat ilişkisine de değinir ve şunu söyler:

"Kurtların yanında [kurt gibi] ulumak gerek, demişler. Küçük burjuva zihniyetine karşı lafla mücadele yürüten çağdaş burjuva estetikçileri, Altın Buzağı'ya tapınmakta en adi bir küçük burjuvadan geri kalmıyorlar. C. Mauclaire diyor ki:

«Bir sanat hareketi var sanılıyor: Oysa aslında, tablolar borsasında olan bir harekettir bu ve, bu arada, tanınmamış dahiler üzerinde spekülasyon yapılmaktadır. ... Para sorunu sanat sorununa öylesine karışmış bulunuyor ki, sanat eleştirisi bir kıskaca girmiş durumdadır. En iyi eleştirmenler düşündüklerini olduğu gibi söyleyemiyorlar. Ötekiler ise ancak söylenmesi maslahat icabı olan şeyi söylüyorlar, çünkü [ne de olsa] hayatlarını meslekleriyle kazanmak zorundadırlar. Bu duruma esef etmek gerektiğini söylemek istemiyorum, fakat sorunun çetrefilliğini takdir etmek yerinde olur.»

Sanat için sanatın para için sanat haline geldiğini görüyoruz. ... Herşeyin para ile satın alınabildiği bir devirde sanatın da öyle olmasına şaşılabilir mi?" (102-103)

Plehanov, son bölümünde, yetenekle-ideolojik görüş arasındaki bağıntıya da dikkat çekerek; *"... şunu güvenle söyleyebiliriz ki, zamanımızın büyük kurtarıcı fikirlerine nüfuz etmek, gerçek bir sanatçının yeteneğini son derece takviye eder. Yeter ki, bu fikirler onun eti, kanı olsun ve bu fikirleri hakikaten sanatkarca ifade edebilsin" (105)* der.

"Sanat sanat içindir" görüşünün çekiciliği sosyalist toplumda da olacak mıdır? Bu sorunla ilgili olarak da Plehanov, şu görüşü ileri sürer:

"Sosyalist toplumda sanat için sanatın çekiciliği, toplumsal ahlaktaki aşağılaşma sona erdiği oranda, mantıken imkansız hale gelecektir. Bu aşağılaşma, egemen sınıfın elindeki imtiyazları korumak için sarfettiği gayretin kaçınılmaz bir sonucu olarak görünüyor." (100)

Bir bütün olarak makalede savunulan görüşleri değerlendirdiğimizde Plehanov, "sanat sanat içindir" görüşünü savunanlarla polemik içinde, onların geli-

şimlerini, açmazlarını doğru ve detaylı bir şekilde ortaya koymaktadır. O, bunu yaparken, bu görüşü savunanların temel yanlışının ve eksikliğinin toplumsal yaşamla olan bağlarının kopukluğuna dikkat çeker ve toplumsal yaşamla sanat arasındaki kopmaz bağa işaret eder.

Çernişevski'nin estetik anlayışı

Plehanov'un derlemedeki bu yazısı, *"Yirmi yıl boyunca"* adlı kitabının *"Çernişeviski'nin estetik teorisi"* başlıklı makalesinden alınmıştır. Makale, "Rus eleştiriciliğinin kaderi" başlıklı makalenin dördüncü bölümü olarak 1897 yılında yazıldı. Koşulların elvermemesinden dolayı, yazının sadece bir bölümü "Novoi Slovo"da yayınlandı. Tamamı 1908'de *"Yirmi yıl boyunca"* adlı derlemede yayınlandı.

Plehanov'dan önce, estetik üzerine çalışmalarda bulunanlardan birisi Çernişevski'dir. Çernişevski, estetik üzerine yaptığı çalışmalarda Hegel ve Fischer'in idealist estetiğinden ayrılır. O, "güzellik yaşamdır" diyerek toplumsal yaşamla estetiğin bağını kurar. "Sanat sanat içindir" görüşünün pek yaygın olduğu döneminde Çernişevski, sanatı toplumsal yaşamdan koparmaz, tersine onu, toplumsal kurtuluş kavgasına bağlar. Fréville, şöyle der:

"Ona göre, sanat salt estetik bir tad vermekle sınırlandırılamaz. Sözün geniş ve soylu anlamıyla, sanat yararlı olmalı, kişioğlunu bilinçlendirmelidir. «Kamunun yararı: İşte sanatın özü temeli budur.» Sanat, «yaşamın kaldıracı»dır." (Fréville; Sosyalist açıdan toplum, sanat ve eleştiri , Yön Yayınları, sayfa 22)

Plehanov, Çernişevski'nin doğrularını savunurken, onun eksiklerini tamamlar ve kendi görüşünü, Çernişevski'nin görüşleriyle bağ içinde okura aktarır.

"Sanat sanat içindir" görüşünün savunulduğu bir ortamda Çernişevski'nin "sanat yaşamdır" görüşünün haklılığına vurgu yapan Plehanov, Çernişevski'nin eksik ve yanlış yanlarına değindiği yerde onun bulunduğu seviyenin daha üzerine çıkamadığını söyler.

Çernişevski'nin "güzellik yaşamdır" görüşünü aktararak değerlendirmesine başlar Plehanov. Bu görüşü bir dizi örnekle açıklayan Plehanov; sanatın, "hayatı kopya ettiği" ve hayatın, «güzel hayatın», «olması gerektiği gibi olan hayat»ın belirli bir dönemde, belirli bir toplumun, belirli bir sınıfından olan kimselerle diğer sınıflar için başka başka anlamlar taşıdığı tespitini yapar. Bu farklılığın nedenini ise şöyle açıklar:

"Bu fark nereden geliyor? ... hayat farklıdır, çünkü bu sınıfların ekonomik durumları farklıdır. Çernişevski bunu mükemmel bir şekilde ispat etmiş. Şu halde haklı olarak, hayat anlayışı ve dolayısıyla güzellik kavramı, toplumun ekonomik gelişmesinin akışıyla birlikte değişir, diyebiliriz." (110)

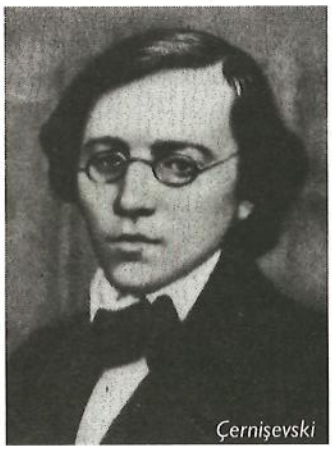
Plehanov, Çernişevski'nin sanata yaklaşımında onun idealist sanat anlayışını çürüterek, güzelin "olması gerektiği gibi" olan hayat olduğunu ve sanatın genellikle "güzel hayatı" kopya etmeye çalıştığını söylerken haklı konumda durduğunu belirtir. Devamla Çernişevski'nin bir yanılgısına dikkat çeker. Plehanov şöyle der:

"Çernişevski'nin tek yanılgısı, insanların hayat hakkındaki fikirlerinin tarihte nasıl geliştiğini yeteri kadar anlamamış olmasıydı. ...

Çernişevski'nin estetik hakkındaki fikirleri, doğru bir sanat anlayışını; yani eski felsefenin diyalektik metodunu özüne sindirip mükemmelleştirmiş olmasına rağmen, onun metafizik temelini reddeden ve soyut bir fikre değil, somut toplumsal hayata başvuran anlayışı ancak çekirdek halinde taşıyordu. Çernişevski diyalektik görüşe kadar yükselemedi; bu yüzden onun hayat ve sanat anlayışlarında önemli bir metafizik unsur bulunur." (112).

Çernişevski'nin görüşlerinin sağlam bilimsel bir temelden yoksun bulunduğunu belirten Plehanov, "bilimsel estetik anlayışının ortaya çıkmasının ancak doğru bir hayat anlayışıyla ortaya çıktığı zaman temel kazanabileceğini" belirtir ve Çernişevski'nin bu konudaki görüşlerini açımlar.

Plehanov, Çernişevski ile ilgili değerlendirmesinde onun, insan ihtiyaçlarını suni ve doğal olarak ayırdığını söyler. Çernişevski'ye göre; yaşamın bir bölümüyle ihtiyaçlara uyduğu oranda normal, diğer bölümüyle insanın suni ihtiyaçlarları tarafından şartlandırıldığı oranda anormaldir. Plehanov, Çernişevski'nin, böyle bir kıstasla, toplumun bütün yüksek sınıflarının hayatının anormal; onların bu anormal hayatını ifade eden sanatının da sahte olarak gördüğünü aktardıktan sonra, *"Fakat"* der, *"toplum, daha vahşet halinden çıkmaya başladığı çok eski bir devir-*


Çernişevski

Dobroliubov

den beri sınıflara bölünmüştü. Bu hale göre, Çernişevs-ki'nin, insanlığın tarih evresine ait bütün hayatını sahte ve anormal sayması ve bu uzun devre boyunca bu anormal zemin üzerinde doğan bütün hayat tasvirleri-ni az ya da çok sahte ilan etmesi gerekiyordu. ... Ne var ki, bu görüş tarihsel sürecin bilimsel açıklamasına temel vazifesi göremezdi." (113)

Plehanov, Çernişevski'nin estetikle ilgili görüşleri konusunda onun teorisinin realizmle idealizmin bir karışımı olduğunu söyler:

*"... Çernişevski ile Dobroliubov'un savundukları estetik teorisinin kendisi de realizm ile idealizmin ayrı bir karışımı idi. Bu teori, hayat fenomenlerini açıklarken olanı gözlemlemek ve tespit etmekle yetinmiyor, fakat aynı zamanda –hatta en başta– olması **gerekeni** de gösteriyordu. Bu teori gerçeği var olan şekliyle **inkar ediyor** ve bu itibarla devrin «olumsuz» eğilimini dile getiriyordu." (117)*

Çernişevski'nin çeşitli hatalarına da kısaca değinen (örneğin "gerçekteki güzellik kendi başına güzeldir" görüşü) ve eleştiren Plehanov, bu hatalarla bağıntı içinde Çernişevski hakkında şu genel tespiti yapar:

"Kısacası, yazarımızın bu hataları –daha önce söylediğimiz gibi– şeyler hakkında diyalektik görüş yokluğu ile açıklanır. Çernişevski, obje ile sübje arasındaki hakiki bağı bulmayı fikirlerin akışını şeylerin akışıyla açıklamayı başaramamıştır. Bu yüzden, onun sonuçta kendi kendini nakzetmesi (çürütmesi / BN) *ve bizzat felsefenin ruhuna aykırı olarak, bazı fikirlere objektif bir değer atfetmesi mukadderdi." (119)*

Bielinski'nin edebiyat hakkındaki fikirleri

Plehanov, Bielinski ile ilgili değerlendirmesi, 1897 yılında yazıldı. İlk kez Novoi Slovo (Yeni Söz) dergisinin 10. ve 11. sayılarında, "Rus eleştiriciliğinin kaderi" başlıklı makalenin üçüncü bölümü olarak yayınlandı. Yazı, *"Yirmi yıl boyunca"* adlı kitapta yeraldı. Sözkonusu kitap 1922-1923'te yeniden basılmıştır.

Plehanov, Bielinski ile ilgili değerlendirmesinde esas olarak onu, "sanat sanat içindir" taraftarlarına karşı ileri sürdüğü itirazlarda hiç de ikna edici olmadığı noktasında eleştirir. Yine Plehanov, Bielinski'nin hayatının son yıllarına kadar, eleştiride sınıfların tarihsel gelişimine ve toplumsal ilişkilere başvurmak yerine mutlak fikre dayandığı için eleştirmektedir. Plehanov, Bielinski hakkında şu genel değerlendirmeyi yapar:

*"... Bielinski, toplumsal gerçeği kabul ettiği devirde, estetik eleştirinin objektif esaslarını bulmaya ve bunları mutlak fikrin mantıksal gelişmesine bağlamaya çalışmıştır. Bielinski, aradığı bu objektif esasları, bizzat kendisi (ve üstadı) tarafından –sanatın tarihsel gidişine yeteri kadar dikkat gösterilmeksizin– **a priori** olarak tespit edilmiş bazı güzellik kanunlarında bulmuştur. Fakat, Bielinski'nin hayatının son yıllarında, eleştirinin en sonda Mutlak Fikir'e değil, sınıfların tarihsel gelişmesine ve toplumsal ilişkilere başvurması gerektiğini görmüş olması çok önemlidir. Felsefi düşüncenin gelişmesinin, Bielinski zamanı Almanyasının ilerici kısmında izlemekte olduğu eğilime tıpatıp uyan bu eğilimden, Bielinski'nin eleştiriyi ancak **diyalektik** görüşü bırakıp **eğitici** görüş noktasında yer aldığı hallerde uzaklaşmıştır. O zamanki tarihsel şartlarımız içinde önlenmesine imkan bulunmayan ve toplumsal gelişmemiz için, kendi tarzlarında, gayet yararlı olan bu gibi sapmalar, Bielinski'yi Rus eğiticilerinin ilki yapmıştır." (141-142)*

Plehanov, Bielinski'yi değerlendirirken, onun *"edebiyatla sanatın gelişmesinin halk bilincine ait diğer unsurların gelişmesine sıkı sıkıya bağlı olduğu"* görüşünün doğruluğuna değinir; sanatın gelişmesinin çeşitli dönemlerinde düşüncelerin dinden felsefeye çeşitli kaynaklardan aldığını söyleyen Bielinski'ye hak verir. Devamla, ekonomik yapı ile sanatın bağıntısı ve toplumsal psikolojinin önemi konusunda Plehanov şunları söyler:

"Hegel'le haleflerinin idealist diyalektiğinin yerini alan diyalektik materyalizmin taraftarlarına atfedilmesi âdet olmuş bir fikir vardır. Halk bilincini oluşturan bütün unsurlar münhasıran (yalnız, sadece/BN) *«ekonomik faktör»ün etkisiyle gelişir. Bu felsefe akımı taraftarlarının düşüncesini bundan daha yanlış bir şekilde ifade etmek zordur. Onlar büsbütün başka şey söylüyorlar. Diyorlar ki, edebiyat, sanat, felsefe, vs. toplumsal psikolojiyi ifade ederler ve toplumsal psikolojinin karakteri de sözkonusu toplumu teşkil eden insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler tarafından belirlenir. Bu ilişkiler en sonda üretim güçlerinin gelişme derecesine tabidir. Üretim güçlerindeki her ilerleme toplumsal ilişkilerde ve dolayısıyla toplumsal psikolojide bir değişikliğe yolaçar. Toplumsal psikolojide meydana gelen değişiklikler, zorunlu olarak, az ya da çok kuvvetle, edebiyata, sanata, felsefeye, vs. yansır. Fakat, toplumsal ilişkilerde meydana gelen değişiklikler gayet çeşitli «faktörler»i harekete geçirir. Belirli bir anda edebiyat, vs. üzerinde diğer faktörlerden daha fazla etki yapacak faktör acaba hangisidir? Bu, toplumsal ekonomiye doğrudan doğruya bağlı olmayan, ikinci, üçüncü dereceden bir sürü nedene tabidir. Genel olarak, ekonominin sanat ve diğer ideolojiler üzerinde doğrudan doğruya bir etkisi ancak çok ender olarak görülür. Etkin şekilde işleyen «faktörler» en çok siyaset, felsefe, vs. gibi başka «faktörler»dir. Bazen bunlardan birinin aksiyonu diğerlerinkinden daha çok göze çarpar. ... Çeşitli ülkelerde, çeşitli toplumsal gelişme devirlerinde muhtelif «faktörler»e ait değişik kombinezonlar saymakla bitmez. Ma-*

teryalist diyalektikçiler bunu pek iyi bilirler. Fakat, onlar olayların yüzeyinde kalmaz, muhtelif «faktörler»in karşılıklı aksiyonuna başvurmakla yetinmezler. Siz; filan durumda etkin olan faktör siyasal faktördür, dediğiniz zaman, onlar bunu; demek, insanların toplumsal üretim süreci içindeki karşılıklı ilişkileri en göze çarpıcı ifadesini siyasette bulmuştur, şeklinde açıklarlar. Siz felsefi ya da dinsel «faktör»ü ileri sürdüğünüzde, onlar bu faktörün üstünlüğünü, en sonunda gerektirmiş olan toplumsal güçler kombinezonunu belirlemeye çalışırlar. İşte bu kadar. Bielinski materyalist diyalektikçilere yaklaşıyordu. Şu anlamda ki, hegelci olmak sıfatıyla; o, toplumsal hayata, toplumsal bilince ait muhtelif unsurların karşılıklı aksiyonuna başvurmayı yeterli bulmamaktaydı." (129-131)

Plehanov'un sanatın ekonomiyle olan bağı konusunda marksistlere yöneltilen iddialar ve toplumsal psikolojinin rolü ve önemi konusunda söylediklerini Lunaçarski, "Plehanov ilkesi" olarak adlandırır.

Güney'in 2. sayısında, Lunaçarski'nin *"Marksist eleştirinin görevleri üzerine tezler"*ini yayınladığımızı yukarıda belirtmiştik. Bu tezlerin dördüncüsünde Lunaçarski, marksist eleştirmenin görevlerinden birisi olarak, herhangi bir çağın kapsamlı araştırmasında eleştirmenin toplumsal olayları bütünlüklü bir şekilde ele alması gerektiğini, ama tek bir yazar veya tek bir eser sözkonusu olduğunda ekonomik temellerin araştırılmasının mutlak zorunluluk olmadığını belirtir ve buradan "Plehanov ilkesi" olarak tanımlanabilecek ilkenin öne çıktığını söyler. *"Buna göre"* der Lunaçarski; *"sanat eserleri ancak çok az bir biçimde toplumun üretim biçimlerine bağlıdırlar. Onlar daha çok başka zincir halkalarına, toplumun sınıf yapısına ve sınıf çıkarlarının yarattığı sınıfsal ruh haline bağlıdır. Bir edebiyat eseri, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, daima yazarının taşıdığı sınıfın ruh halini yansıtır. Ya da, ki bu da sıkça ortaya çıkmaktadır, çeşitli sınıfların yazar üzerinde bıraktığı etkilerin bir karmaşasıdır ve bu da dikkatle analiz edilmek zorundadır." (Güney, Sayı 2, sayfa 47, 4. Tez)*

Plehanov, Bielinski'yi incelerken, onun (Bielinski'nin), coğrafi çevrenin sanat üzerine etkileri konusundaki görüşlerine de değinir. Bielinski, sanat üzerine etkide bulunan ikinci dereceden nedenler arasında coğrafi etkiyi de sayması karşısında şu doğru görüşü ileri sürer:

"... coğrafi çevrenin (sanatın/BN) *gelişmesi üzerinde* ***dolaylı biçimde****, yani gelişmesi daima az çok coğrafi çevreye tabi olan üretim güçlerinin temeli üzerinde teşekkül etmiş toplumsal ilişkiler delaletiyle etki meydana getirdiğini belirtelim. Coğrafi çevrenin sanat üzerinde, göze pek az bile olsa çarpacak* ***dolaysız*** *bir etkisi yoktur." (131)*

Lanson'un "Fransız Edebiyatı Tarihi" üzerine notlar

Plehanov, bu makalesinde "Fransız edebiyatı tarihi" adlı kitabın yazarı Lanson'un görüşleri üzerinde durmaktadır. Makale, bu kitabın Rusçaya çevrilmesi sonrasında kaleme alınmıştır. Makalenin orijinal başlığı "G. Lanson'un Fransız edebiyatı tarihi üzerine kitaplarına iki eleştiri"dir. Nove Slovo (Yeni Söz) adlı derginin 9 ve 12. sayılarında (1897) imzasız olarak yayınlanmıştır.

Lanson'un, kitabında, Balzac'ı adaletsiz bir şekilde değerlendirdiğinden yola çıkan Plehanov, bunun nedenlerini sorgular ve Lanson hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

"Lanson, genel olarak, Fransız edebiyatının gelişmesini Fransa'da toplumsal rejimin gelişmesine bağlamaya oldukça mütemayildir (eğilimlidir / BN). *Onun kitabını dikkatle okuyan bir kimse; edebiyat toplumun yansısı ve toplum da, Bielinski'nin deyimiyle, karşıtların birliği olduğuna göre, edebi gelişmenin gidişini bu karşıtlar arasındaki mücadelenin belirlediği fikri hakkında orada birçok kanıtlar bulacaktır. Lakin, yazık ki, Lanson, bu fikrin önemini hiç de tamamıyla anlamamış ve dolayısıyla bunu edebiyat tarihinin incelenmesine konsekan bir şekilde uygulayamamıştır. Hatta o, yer yer bu fikre karşı koymaya bile hazırdır. Edebiyata ya da genel olarak, tarih olaylarına uygulanan determinizmi onun düşüncesi büsbütün kabul etmez." (149-150)*

Plehanov, Lanson'u eleştirirken diğer şeylerin yanında, iki önemli konu üzerine de görüşlerini açıklar.

Konulardan birisi, bir önceki başlık altında *(Bielinski'nin edebiyat hakkındaki fikirleri)* işlenen ve bizim de genişçe alıntı yaptığımız ekonomik faktörün sanatla ilişkisi konusunda söylenenleri tamamlar niteliktedir. Plehanov, makalenin ikinci bölümüne (ki makale iki bölümden oluşmaktadır) başlarken şunları söyler:

"İnsanlığın spiritüel (manevi) gelişme tarihini bütün alanlarda ve cereyan ettiği her yerde şimdi her zamankinden fazla bir ısrar ve dikkatle incelememiz gerekmektedir. Şimdi bizde (edebi dilimizde) ***ekonomik*** *materyalizm adı verilen ve insanlığın spiritüel gelişmesinin son tahlilde ekonomik ilişkiler tarafından,* ***üretim ilişkileri*** *tarafından şartlandırıldığını söyleyen şeyden pek fazla sözedilmektedir. Bunun tamamen doğru bir fikir olduğuna şüphe yoktur: İnsanlığın spiritüel gelişmesi hakkında hakikaten bilimsel bir açıklama ancak ekonomik (daha doğrusu* ***diyalektik****) materyalizm bakımından yapılabilir. Fakat, böyle bir açıklama –başka herhangi bir bilimsel açıklama gibi– olguların dikkatle incelenmesini ve gerçeğin (realitenin) bilinmesini şart koşar. Hiçbir teori, hiçbir felsefe [bu incelemenin, bu bilginin] yerini alamaz; hatta sözkonusu teori ya da*

felsefe genel olarak tamamen doğru olsa bile... insanlığın spiritüel gelişmesinden sözeden bir kimse, bu gelişmenin en sonda üretim güçlerinin gelişmesinden ileri geldiğinin, üretim güçlerindeki gelişmenin insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerde daha sonra gelen bütün değişiklikleri belirlediğini belirtmekle yetinirse, o insan gerçi doğru olduğuna şüphe olmayan bir düşünceyi ifade etmiş olur, ama onun doğruluğundan şüphe olmayan bu düşünceyi iyice anlayıp anlamadığı, ya da bu düşüncenin bu kimsenin kafasında –bir iman konusu (article de foi) halinde alınmış ve muhteşem hareketsizliği içinde mumyalaşmış– bir ölü soyutlama, bir kısır dogma olarak kalıp kalmadığını henüz bilemeyiz." (153)

Dogmatizmin diyalektik materyalizme, diğer düşünce sistemlerinden çok daha fazla zarar verdiğine vurgu yapan Plehanov, dogmatizmin diyalektiğin en amansız düşmanı olduğunu söyler. Plehanov, devamla, diyalektik materyalizmin "bir mumyalaşmış dogmalar mecmuası" olmadığını, onun herşeyden önce bir araştırma metodu olduğunu belirtir. Plehanov'un gerek üretim ilişkilerine vurgu yapması (ki daha önce incelediğimiz makalelerde de buna ilişkin vurgulara sıkça rastlanır) onun, toplumsal ilişkiler-sanat ilişkisinde üzerinde yürüdüğü en önemli noktalardan birisidir. Bu konuda Plehanov iki yönlü bir mücadele yürütür. O bir yandan ekonomik ilişkilerin belirleyici olduğu görüşünde olanların kimi yanlışlarıyla polemik yürütürken, diğer yandan bu ilişkileri tümden yadsıyan ya da "unutanlara" karşı olmak üzere iki yönlü mücadele etmiştir.

Plehanov'dan aktarmak istediğimiz ikinci önemli konu "kişisel katkıların sanat eserindeki rolü"ne ilişkindir.

Lanson, yazdığı Fransız Edebiyat Tarihi adlı kitapta; *"...bir eserin mahiyetini tespite yarayan araçlar kullanılıp bittikten ırka, çevreye, zamana düşen paylar ayrıldıktan ve türün evrimindeki kesintisizlik hesaba katıldıktan sonra, geriye çoğu defa bu açıklamalardan hiçbirisiyle erişilemeyen, bu nedenlerden hiçbirisi tarafından belirlenemeyen birşey kalır: ...kişisel katkılar..." der. Lanson'a göre "... eserin yüksek orijinalitesi belirlenemeyen ve açıklanamayan bu kalıntıdır." (Lanson'dan aktaran Plehanov, 156)* demektedir.

Plehanov, bu görüşün yeni bir görüş olmadığını ve bu görüşe yalnızca edebiyat tarihinde değil, genel olarak tarihte ve bütün toplumsal bilimlerde sıksık rastlandığını belirtir. Bu görüşle polemik içinde Plehanov, bu görüşün idealist olduğunu söyler ve "kişisel katkılar teorisi" olarak adlandırdığı bu görüşü geri çevirir. Şöyle der:

Henrik İbsen

"Her edebi eser kendi çağının ifadesidir. Onun içeriğini ve şeklini o çağın zevkleri, alışkanlıkları ve eğilimleri belirler; ve [bir] yazar ne kadar büyük olursa, onun eserinin karakterini çağının karakterine tabi kılan bağ da o kadar kuvvetli, o kadar açık olur; başka bir deyişle, onun eserlerinde kişisel denilebilecek "kalıntı"ya o kadar az rastlanır. Bir büyük adamın başlıca özelliği, "üstün orijinalliği (okuyucu Lanson'un bu deyimini hatırlayacaktır), kendi devrinin toplumsal ya da spiritüel özleyişlerini ve ihtiyaçlarını kendi sahasında başka herkesten daha önce, daha iyi, daha tam olarak dile getirmeyi bilmesindedir. Büyük adamın «tarihsel kişiliği»ni meydana getiren bu özelliğin karşısında bütün diğer özellikler, tıpkı güneş ışığında yıldızların kaybolması gibi, kaybolur. Ve böylece, tarihsel kişilik (individualité) pekala dakik (précise) bir bilimsel tahlile konu olabilir." (164)

Henrik İbsen

Plehanov, bir bölümü derlemede yeralan bu makaleyi 1906 yılında; İbsen'in ölümü üzerine kaleme almıştır. Makalenin ilk sekiz bölümü 1906'da yayınlandı. 9. bölümü 1908'de, 11 Temmuz tarihli "Neuen Zeit" dergisinin ekinde yayınlandı. 9. bölümün Rusçasıysa ilk kez 1931'de yayınlandı. Plehanov, İbsen'le ilgili değerlendirmesine öncelikle onun isyankarlık yönüne vurgu yaparak başlar ve bu yanın İbsen'in bütün dramlarına sinmiş olduğunu vurgular. Plehanov, bu yanı sorgularken, tutarlılığın ve mantıklı düşünce tarzının önemine işaret eder; bir sanat eserinde ideolojinin ("modern düşüncenin isyanı"-Doumic) verilmesi konusuna değinir ve şöyle der:

"«Modern düşüncenin isyanı», bir sanat eserinde öğütlendiğinde, o eserin estetik değerinden birşey eksiltmez. Yeter ki, öğüdün sözleri açık ve konsekan (mantıkça tutarlı) olsun, öğüt veren fikirlerini seçmeyi iyi bilsin, bu fikirler onun eti, kanı haline gelsin ve artistik yaratış sırasında bulanıklığa, karışıklığa, düzensizliğe yol açmasın. Ama bu zorunlu şart yerine gelmezse, öğütçünün fikirleri üzerinde tam bir egemenliği bulunmaz, üstelik de bu fikirleri yeteri kadar açık ve konsekan olmazsa, o zaman ideoloji sanat eserini olumsuz bir şekilde etkileyerek onu soğuk, yorucu ve sıkıcı yapar. Burada kabahatin fikirlerin kendisinde değil, fakat bunları özüne sindiremeyen ve şu ya da bu nedenle konsekan bir ideolog olamayan sanatçıda olduğunu not ediniz. Bu hale göre, ilk izlenimimizin aksine olarak, burada ideolojiden değil, tam tersine, ideolojisizlikten söz edilebilir." (169)

Bu kriterler temelinde İbsen'i de-

ğerlendiren Plehanov, onun isyan öğütlerken bunun sonuçlarını kendisinin de bilmediğini, bu yüzden "öğütlerinin" zorunlu olarak bulanık bir hal aldığını; bu türden sanat eserlerinin soyut ve şematik olacağını, İbsen'in de tezli eserlerinde buna rastlandığını belirtir.

Ölümünden önceki son dönemlerinde İbsen'in sembolist akımdan etkilenmiş olması nedeniyle İbsen'in değerlendirmesini bu akımın değerlendirmesiyle içiçe yapan Plehanov, onun (İbsen'in) hayranlarından birisinin söylediği *"sembolizm... hem gerçeği resmetmek, hem de onun sınırlarını aşmak arzumuzu aynı zamanda tatmin eden sanat şeklidir" (173)* görüşüyle polemik yürüterek şu tespiti yapar:

"Yukarıya aldığımız söze göre, gerçeğin sınırlarını aşmak için soyutlama zorunlu görünüyor. İmdi, düşünce belirli bir gerçeğin –çünkü işimiz daima belli bir gerçekledir– sınırlarını iki yoldan aşabilir. Birincisi ***semboller*** *yoludur ki, bizi soyutlama ülkesine götürür; ikincisi bizzat gerçeğin –kendi sınırlarını, kendi kendisini aşmak ve* ***gelecek gerçeğin*** *temellerini atmak için öz içeriğini öz kuvvetleriyle geliştiren* ***bugünkü*** *gerçeğin– izlediği yoldur." (174)*

Plehanov, sembolizmin bir çeşit fukaralık olduğunu belirttikten sonra, gerçeğin gücüyle donanmış bir düşüncenin sembolizme ihtiyaç duymayacağını vurgular ve şöyle devam eder:

"Edebiyat ve sanat toplumsal hayatın aynasıdır, derler. Eğer bu söz doğruysa –ki doğru olduğuna şüphe yok– toplumsal düşüncenin fukaralığına tanıklık eden sembolizm eğilimlerini doğuran neden toplumsal ilişkilerin şu ya da bu şekli, toplumsal gelişmenin şu ya da bu gidişidir; toplumsal bilinci toplumsal hayat belirler." (175)

İbsen'le ilgili değerlendirmesinde Plehanov'un değindiği noktalardan birisi de, İbsen'in başarılı olmasının ardında yatan nedenin ne olduğudur. Plehanov, bu başarının nedenlerinden birisi olarak, İbsen'in eserlerinin birçok yanıyla *"çağdaş uygarlık dünyasının okuyucularının ruh hallerine uygun düşmesinde" (178)* görür. Buradan Plehanov, o dönemde, yaygın olan ruh halinin "çoğulculuktan nefret", "bireyselliğe sempati" olduğunu; kapitalist üretim tarzının hüküm sürdüğü bütün ülkelerde entelektüel çevrelerin de bireycilikten yana, çoğulculuğun karşısında bulunduğunu; "bireysellikten yana-çoğulculuğa karşı" olan İbsen'in de bu yüzden etkisini güçlü bir şekilde hissettirdiğini tespit eder.

İbsen'in "savunduğu" isyancı görüşlerin gerçekte isyancı değil, tam tersine reformcu olduğunu (ki Plehanov, İbsen'in reformcu görüşlerinin dramatik eserlerine yansımadığını, daha çok apolitik bir yaklaşımın egemen olduğunu belirtir); bu yüzden de İbsen'in "entelektüel çevrelerde" kabul gördüğünü vurgular. Plehanov; "entelektüel çevrelerin" bu tavrını da eleştirir ve bu ruh halinin çağdaş sanata damgasını vurduğunu belirttikten sonra makalesini şu doğru tespitle bitirir:

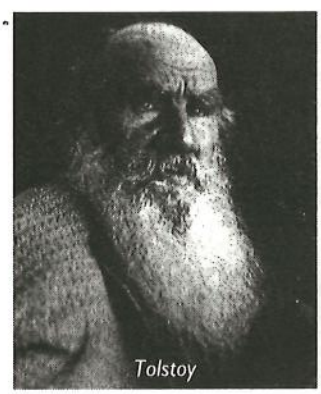
"... çağdaş sınıf mücadelelerinin burjuva «entelektüel çevreler»inde meydana getirdiği ruh hali, modern sanatı yavanlaştırmaktadır. Bu bakımdan, üretim alanında, insanlığın halen sahip bulunduğu bütün üretim güçlerinin kullanılmasına engel olan kapitalizm, artistik yaratış alanında da frenleyici bir rol oynamaktadır" (186)

Tolstoy

Derlemede, Plehanov'un Tolstoy ile ilgili yaptığı değerlendirme, onun iki yazısından alınmıştır. Yazılardan birisi 1910 yılında Zwezda (Yıldız) adlı dergide, diğeri ise 1911 yılında Sosyaldemokrat adlı dergide yayınlanmıştır. Plehanov'un, Tolstoy'la ilgili birçok yazısı vardır. Derlemede aktarılan yazılar ise iki bölümden parçalardır.

Plehanov'un Tolstoy'un ölümünden sonra kaleme aldığı bu yazılarda Tolstoy'u değişik açılardan irdeler, onun ahlak, din, proletarya... hakkındaki tavırlarını inceler, eleştirir. Tolstoy'un ölümünden sonra onun ardından üzüntü duyanları, "onu kayıtsız şartsız" sevenler ya da "bir yerden bir yere kadar" sevenler olarak ikiye ayıran Plehanov, bunların Tolstoy'da neyi sevdiklerini açıklar; şöyle der:

"Onu «kayıtsız şartsız sevenler» (az ya da çok samimiyet ve kuvvetle) yüksek sınıfların ideologları, yani negatif bir ahlakla yetinmeye hazır olan ve yaygın toplumsal çıkarları olmadığı için, ruhlarındaki boşluğu türlü dinsel özdeyişlerle doldurmaya çalışan kimselerdir. Tolstoy'u «bir yerden bir yere kadar» sevenler ise, çalışan halkın bilinçli temsilcileri, yani negatif bir ahlakla yetinmeyen, hayatlarının yönünü aramak için nefislerini sıkıntıya sokmaya hiç ihtiyaçları olmayan, çünkü bunu, uzun zamandan beri, büyük bir toplumsal ideale doğru yürümekte esasen «neşeyle» bulmuş olan kimselerdir."


Tolstoy

Bu insanlar Tolstoy'u "nereden" "nereye" kadar severler?

Bu soruyu kolayca cevaplandırabiliriz. Bu insanlar, Tolstoy'u, toplumsal ilişkilerin değiştirilmesi uğrundaki mücadeleyi anlamamış ve bu mücadeleye karşı ancak kayıtsızlık duymuş olmasına rağmen, mevcut toplumsal rejimin kötülüklerini, derinden hissetmiş bir yazar olarak; ve özellikle, muazzam yeteneğini mevcut toplumsal rejimin kötülüklerini, episodik (bir roman veya

hikayede ikinci derecede bir olay / BN) *bir şekilde de olsa, iyice belirterek tasvir etmekte kullanmış bir yazar olarak takdir ederler.*

Çağımızın gerçekten ileri insanlarında Tolstoy sevgisinin «nereden»i ve «nereye kadar»ı işte budur." (189-190)

Bu genel değerlendirme yanında Plehanov'un, derlemedeki yazısının ilk cümlesi şöyle başlar: *"Tolstoy büyük bir senyördü ve hayatının sonuna kadar da büyük bir senyör olarak kaldı" (187)*

Plehanov'un Tolstoy hakkında söylediği bu sözler, Fréville tarafından, onun siyasal hatalarının edebi yargılarına yansıması olarak gösterilmiş ve eleştirilmiştir. Fréville, değerlendirmesinde, Plehanov'un değerlendirmesini eleştirirken kendini haklı çıkarmak için Lenin'in değerlendirmesine başvurmaktadır. Şöyle der Lenin:

"Rusya'da burjuva devriminin yaklaştığı bir sırada milyonlarca Rus köylüsünde beliren düşünce ve duyguların sözcüsü olarak büyüktür Tolstoy. Bir bütün olarak alındığı zaman da, görüşlerinin tümü, devrimimizin bir ***köylü*** *burjuva devrimi olarak kendine özgü çizgilerini ifade ettiği için özgündür Tolstoy. Bu açıdan bakıldığında, Tolstoy'un görüşlerindeki çelişkiler, köylülüğün devrimimiz sırasında oynamak zorunda kaldığı tarihsel roldeki çelişkin koşulların gerçekten bir aynasıdır." (Marx-Engels-Lenin; Sanat ve Edebiyat; sayfa 245-246, açL)*

Dikkatli okunduğunda Plehanov'la Lenin'in değerlendirmeleri arasında içeriksel fark olmadığı görülecektir. Yukarıda Plehanov'dan yaptığımız uzun alıntıda o, Tolstoy'da olumlu yanı da doğru bir şekilde ortaya koymakta; "mevcut toplumsal rejimin kötülüklerini, derinden hissetmiş bir yazar olarak Tolstoy'un muazzam yeteneğini mevcut toplumsal rejimin kötülüklerini iyice belirterek tasvir etmekte kullanmış olmasını takdir etmektedir. Lenin'in de Tolstoy'da bulduğu olumlu yanın çerçevesi (Tolstoy hakkındaki yazıları bütünlüklü değerlendirildiğinde) Plehanov'un çizdiği çerçeveden farklı değildir. Dolayısıyla Plehanov'un Tolstoy'u senyör olarak değerlendirmesini –ki bu olgudur– eleştiren Fréville'in bu değerlendirmesi bizce yanlış bir değerlendirmedir.

Toparlarsak

Plehanov'un sanat ve edebiyat üzerine görüşlerinin kısa bir dökümünü yapmaya, onun sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerini yer yer uzun alıntılarla, bağıntısından koparmamaya özen göstererek okuyucuya sunmaya çalıştık.

Bir derlemeden yola çıkarak Plehanov'u bütünlük çinde değerlendirmenin zorluğu açıktır. Ancak, onun kimi noktalarda savunduğu görüşler ve takındığı tavırlar, onun sanata yaklaşımında önemli çıkış noktaları olarak ele alınıp değerlendirilebilir.

Bu bilinçle yaklaştığımızda şu noktaların altını çizmek mümkündür:

Plehanov'un, sanata yaklaşımı, toplumsal koşullardan bağımsız değildir. Yaşadığı dönemde bu alanda savunulan idealist görüşlerle polemik içinde, doğru bir bakış açısıyla, diyalektik yöntemi kullanarak sorunlara yaklaşmış; Marksizmin temel noktalarını çıkış noktası almıştır. O, bu yöntemi kullanarak, Dobroliubov, Çernişevski ve Belinski'nin yetersiz de olsa başlattıkları toplumcu eleştiri kuramını ilerletmiştir.

Makalelerinden yaptığımız alıntılarda açıkça görülebileceği gibi, sanatın toplumsal koşullardan bağımsız ele alınamayacağına ilişkin görüşü; bunun devamı olarak ileri sürdüğü toplumsal psikolojinin sanatın üzerindeki etkisine ilişkin görüşleriyle Plehanov, marksist eleştiri kuramının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş; toplumsal yapı ve toplumsal psikolojinin sanat üzerindeki etkisini özellikle vurgulamış, Lunaçarski'nin de tanımladığı gibi "Plehanov ilkesi" görüşünü formüle etmiştir. Bu, Marksist eleştiri kuramına önemli bir katkıdır.

O, "sanat sanat içindir" görüşünü savunanlarla, natüralizm, sembolizm, kübizm, Parnasyenler gibi akımların savunucularına karşı sağlam ve tutarlı bir mücadele yürütmüş; bu mücadelede içeriksiz bir sanatın olamayacağını net bir şekilde ortaya koymuştur. *"Bir sanat eserinin meziyetini nihai ve kesin olarak belirleyen şey, onun içeriğinin değeridir"* diyerek içeriğin önemini net açık bir biçimde vurgulamış, biçimle içeriğin uyumuna dikkat çekmiştir. Plehanov, faydacı sanatın olamayacağını söyleyenlerle polemik içinde, hiçbir sanatın içeriksiz olamayacağı görüşünü ileri sürmüş ve bunu temellendirmiştir.

"Sanat sanat içindir" tezini savunanlarla polemik içinde Plehanov, "mutlak sanat düşüncesinin bulunmadığını, hiçbir zaman bulunmamış olduğunu" doğru bir biçimde vurgulamıştır.

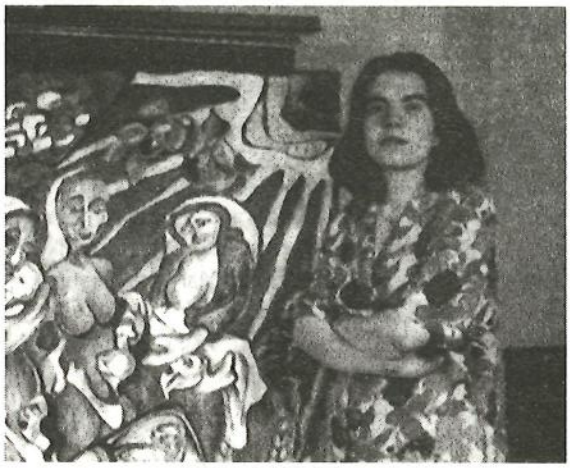
Plehanov, "ben"ci, "bireyci" anlayışların karşısında, çoğulculuktan yana olmuştur.

Plehanov, paranın sanat ile ilişkisi konusunda *"herşeyin para ile satın alınabildiği bir devirde sanatın da öyle olmamasına şaşılabilir mi?"* diyerek kapitalist toplumda sanatın bir meta olduğuna dikkat çekmiştir.

Plehanov, sorunlara toplumsal bakış açısıyla yaklaşmıştır. Ama o, estetik yana fazla ağırlık verememiş olmasından dolayı eleştirilmiştir. Bu noktada Frevillé'in de belirttiği gibi *"Plehanov, ne yazık ki, 'ikinci iş'e geçmek, asıl estetik alana ... yanaşmak için vakit bulamaz"*; iyi bir toplumbilimci olarak kalmıştır. Ancak, onun toplumbilimciliği basit, kaba bir toplumbilimcilik değildir.

RESSAM AYHAN SAĞCAN:

"Sanat daha güzeli arayış çabasıdır!"



Ressam Ayhan Sağcan...

GÜNEY: Sanata yöneliminiz bilinçli bir tercih miydi? Şu anda da aynı düşüncelere sahip misiniz?

A. SAĞCAN: Bilinçli bir tercihti diyebilirim. En baştan itibaren eğitim, öğrenim noktasında da sanatı düşünmüştüm. Çocukluğumdan bu yana sanat eğitimi almak istemiştim ve sonuçta da istediğim oldu. Sanat eğitimi sırasındaysa devrimci düşüncelerle eğitimin olanaklarını birleştirip daha neler öğrenebilirim, bunları nasıl sınıf mücadelesiyle buluşturup çakıştırabilirim kaygısı ve çabası içinde oldum. Gelinen aşamada bu tercihimden dolayı fazlasıyla hoşnutum.

GÜNEY: Devrimci hareketlerin sanata genel yaklaşımları ve sizin genelde sanata ve özelde resim sanatına yaklaşımınız konusunda neler söyleyebilirsiniz?

A. SAĞCAN: Şimdi, şu sıralar üzerinde daha fazla yoğunlaştığım konulardan birisi bu. Türkiye'deki devrimci hareket açısından geriye doğru gidiyorum. Gördüğüm en genel hatlarıyla sanatın bir dalında ya da bir noktada çıkışlar olmuş olabilir. Fakat genel anlamda devrimcilerin sanatla olması gerektiği şekilde buluşabildiklerini düşünmüyorum. Tekil örnekler var. Ya da bugün giderek yeni bir keşfetme süreci sözkonusu fakat sanat adeta devrimciler tarafından gümüş bir tepside burjuvaziye sunulmuş, onların işi olarak algılanmış. Zaten sistemin de söylediği o; "sanat bizim işimiz, sanatla uğraşmaya hakkınız yok". Çok büyük bir olanağı elimizin tersiyle itmişiz, farkedilmemiş, keşfedilmemiş bir alan olarak durmuş uzun yıllar boyunca. Sanatın çeşitli dallarında birtakım parlamalar, birtakım nüveler diyebileceğimiz şeyler var. Bu edebiyatta var, yer yer müzikte var, bir de sinemada var. Ama bunlar hep bireysel çıkışlar olarak kalmış, yani Türkiye'deki devrimci dinamiklerin gelişmesiyle, mücadelenin yükseltilmesiyle doğru orantılı bir örtüşmenin gerektiği düzeyde gerçekleşmediğini görüyorum. Bu aslında ülkemizdeki sınıf mücadelesi açısından bir handikap, çözülmesi gereken sorunlardan birisi olarak duruyor.

Devrimi yapma iddiasında olan çeşitli siyasi yapılanmalara göre bugünkü sistem yokedilmesi, ortadan kaldırılması gereken, zulüm ve despotizm üzerinde yükselen bir sistemdir. Daha iyi bir sistem vaat edilir. Fakat bu daha iyi sistem, daha iyi kelimesinin ötesine daha fazla geçmez. Somutluk kazanmamıştır. Yaşamla nasıl buluşturulacağı noktasında daha fazla bir fikir, proje yoktur. Bizim iddiamız daha güzel bir yaşamsa, sanattan yararlanmamız gerekiyor. Çünkü sanat daha güzeli arayış yöntemidir, arayış çabasıdır. Bugün medyanın olanakları çok daha fazla, biz aslında aynen sistemin yaptığı gibi insanların odalarına kadar girebiliriz, hayallerine kadar girebiliriz. Örneğin 1 Mayıs süreci oluyor, 15-16 Haziran süreci oluyor ya da Türkiye'de veya dünyada sınıf mücadelesi açısından önemli mücadele günlerinden birisi sözkonusu. Afişlerle karşılaşıyoruz sokaklarda, caddelerde. İnceliyorum, 20 yıl önce faşizm afişlerde devrimci hareketler tarafından postalla ve zincirle anlatılırdı, egemen renkler sarı ve kırmızıydı. 20 yıl geçmiş üstünden, hâlâ faşizm postal ve zincirle anlatılıyor. Egemen renklerimiz, eğer devrim ve sosyalizmse sözkonusu olan, kırmızı ve sarı; faşizm,

barbarlık, zulüm gibi sisteme yönelik bir şeyse siyah. Müthiş bir hayal fukaralığı, müthiş bir tembellik olduğu düşüncesindeyim. Bugün faşizm ya da sistemin zor mekanizmalarında bile yetkinleşme ve gelişme olduğunu görüyoruz. Sistem en büyük harcamayı iki şeye yapıyor. Silah ticareti ve kültür emperyalizmine.

Resim sanatına gelecek olursak... Sanat politikalarında sözkonusu olan eksiklik, resim olunca daha bir boyutlanıyor. Çünkü bugün bazı sanat dalları, devrimci çevrelerce de, gerektiği düzeyde olmasa bile kullanılıyor. Bu noktada deneyim alışverişi diyebileceğimiz, öncel diyebileceğimiz birtakım örnekler var. Şiir alanında Nazım Hikmet, müzik alanında Ruhi Su, sinema alanında Yılmaz Güney. Fakat iş resim sanatına gelince hayli değişiyor. Bunu sergi sürecinde pratikde de yaşadım. Sergi boyunca sürekli sergi alanında bulunup, gelen insanlarla sohbet ve gözlem yapmaya çalıştım (çünkü bir yanıyla da sosyolog, insan bilimcisi, toplum bilimcisi olmak durumundayız. Örgütleyici, propagandacı olmak durumundayız). Bu süreçte daha belirgin olarak gördüm ki, resim sanatı, işçi ve emekçilerin çok uzağında kalmış. Pekçok işçi ve emekçi açısından resimle tanışma ilk kez oldu. Devrimciler, bugüne dek, devrimci sanat çerçevesinde resim sanatını işçi ve emekçilere taşımamışlar. İşçi ve emekçilerin evlerinde asılı resimler, kabe resmidir, kahve içen kadınlardır, boynuzlu geyiklerden oluşan bir halıdır yada ağlayan bir çocuk kartpostalıdır.

GÜNEY: Bunda, dinsel faktör olarak, müslümanlığın resme yaklaşımının etkisi de yokmu?

A. SAĞCAN: Tabii. Bir yanıyla devrimci yapıların işçi ve emekçilere resim sanatını taşımadıklarını görüyoruz, diğer yanıyla sizin de ifade ettiğiniz gibi bu topraklarda yaşayan insanların çok büyük bir bölümü henüz dinle olan bağlarını koparmış durumda değiller. Bu yanıyla resim, özellikle islam toplumu olmanın getirdiği faktörle birleşince de girememiş evlere... Bir de resim oldukça pahalı ve eğitimi ve öğrenimini almak uzun sürece yayılan bir sanat dalı.

Burada tabii yine çubuğu kendi tarafımıza bükmemiz gerekiyor; resmin devrimci sanatçılar tarafından öneminin kavranmaması, bu noktada yetişmiş sanatçıların olmaması ve işçi ve emekçilerle devrimci hareket arasında bir kontağın kurulamamış olması. Resim, sınıf mücadelesinde birebir direkt etkili olabilecek, propaganda, ajitasyon anlamında da ve dolayısıyla örgütlenme anlamıyla da etkili olabilecek sanat dallarından biri aslında. Çünkü hem göze hem duygulara hitap etme olanağı var ve bu noktada da hayli geniş olanaklar sunuyor bize.

GÜNEY: Sanat ve devrimci politika bağlamında düşündükleriniz?

A. SAĞCAN: Lenin'in bir sözü var, burjuvazinin kültür ve sanat konusunda yarattığı olumlu değerleri sosyalizme taşımalıyız diyor.

Bu işin bir yanı, yani tüm Türkiye'deki ve dünyadaki sanatçıların teknik bilgileri, tecrübeleri ve benzeri noktalarından yararlanmaya çalıştım. Diğer yanını kendi dünya görüşüm, bakış açım, konumlanışımla kendim yaratmak durumundayım. Bugün sisteme eklemlenen bir koro var: Nedamet getirmiş devrimciler diyebiliriz, ununu eleyip duvara asmış dönekler diyebiliriz... Bu koro (kendilerini aydın ve entelektüel olarak değerlendirirler) tarafından savunulagelen birşey var. Partili sanatın, sanatçının yaratma sürecinin önünde engel olduğu! Ben resim sanatında birşeyler üretmeye çalışan bir insanım ve çeşitli söyleşilerde de şunu ifade etmeye çalıştım: Analar ve çocukları adı altında ortaya çıkan bu resim sergisi tamamen gıdasını devrimci dinamiklerden aldı! Bu, içerdeki özgürlük tutsaklarının, mücadele tarihine ilk kez en boyutlu ve görkemli haliyle kazıdıkları bir direnişti. Gıdasını aldığı alanlardan bir diğeri ise yine ilk kez en boyutlu bir şekliyle, bir toplumsal dinamik, ana olgusu, ana olmaktan çıkıp sınıf mücadelesi içersinde dayanışma örneği sergilediği bir prototipe dönüştüğünü görüyoruz.

Ekim Devrimi öncesi, Ekim Devrimi'ne taşıyan yıllar, Sovyetler Birliği'nin ve sosyalizmin inşa süreci, bugün uluslararası düzlemde burjuvaların bile karalamaya güçlerinin yetemeyeceği oranda büyük klasikler diyebileceğimiz eserlerin, ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinemayı örnek olarak alacak olursak, bugün hala Avrupa ve Hollywood sinema-

"Öfke" · Ayhan Sağcan · Tuval üzerine yağlıboya · 90x100 cm

sının Ayzenştayn'ın bulduğu film tekniklerini kullandığını görüyoruz. Ve sinema otoriteleri bu kişinin sinema tekniğine bilimsel olarak çok büyük bir katkı sunduğunu kabul etmek zorunda kalıyorlar. Bu teknikle, Sovyetler Birliği'ni karalayan filmler yapmaya çalışıyorlardı. Az öncesinde konuşmamızda sanatın güzeli arama çabası olduğuna değinmiştim. Devrim ve sosyalizm de insanlık açısından daha güzel bir yaşam. Bu yanıyla sanat ve devrim ve sosyalizm çok iyi örtüşen iki olgu. Aslında bugün faşizmin niye kendi sanatını yaratamadığını durup bir düşünelim, yani sanat aslında en güzel ürünlerini devrim ve sosyalizm mücadelesi sürecinde ve o sisteme ulaşıldıktan sonra vermeye devam edecektir. Biz de yüzümüzü bu mücadeleye döndürdüğümüzde daha yetkin daha güzel ürünler ortaya koyacağız.

GÜNEY: Sanat alanında teori pratik bağıntısı?

A. SAĞCAN: Şöyle cevap verebilirim. Örneğin herhangi bir devrimci erkekle, kadın sorunu üzerine sohbet etmeye kalktığımızda, bize kadın sorunu konusunda güzel bir nutuk atabilir. Belki başından sonuna kadar söylem olarak söylediği şeyler doğrudur. Burada saati kurmak gerekiyor ve tek tek her cümlesini her kelimesini ele almak gerekiyor. Vurguyu şuraya yapmak gerektiğini düşünüyorum, özümsedi mi? Bunu sanat sorununa uyarlayabiliriz. Devrimci sanat, partili sanat, preleter sanat söylemleri üzerine çok devrimci pek çok şey söyleyebilir. Genel geçer anlamda da genel doğruları gündeme getirebilir. Fakat vurguyu yine özümseme ve kavrama işine yapmak gerekiyor. İşte bu noktada artık söylenen şey yetmiyor. Bugün devrimci sanatı kendilerine hedef olarak almış sanat emekçileri, işçi tiyatrolarından söz eder. Fakat işçi tiyatrosuyla karşılaşmamız pek mümkün değildir. Bu sanatın, devrimci sanatın söylemden öteye geçmemiş olması, somutlanamamış olması, pratiğe dönüştürülememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Birtakım şeyleri söylem olmaktan çıkarıp ete kemiğe büründürme, pratiğe dönüştürme, ürün verme sürecinin çoktan gelip geçmiş olduğunu; bu yanıyla hemen harekete geçmek gerektiğini düşünüyorum. Genelde Türkiye'deki devrimci yapılar çoğunluk söylemde birtakım şeyleri söylerler, fakat bunu pratikte ete kemiğe büründürmek, bugün karşı karşıya bulunduğumuz şeylerden birisidir.

GÜNEY: Çalışmalarınızda kadın olmanızdan kaynaklanan problemler yaşadınız mı? İzleyici çerçevesinde, cins çerçevesinde aldığınız tepkiler...

A. SAĞCAN: Yaşadığım birtakım anılar, ilginç esprili birtakım anılar aklıma geldi. Önce onlara değinerek devam etmet istiyorum. Sergiyi izlemeye ve röportaj yapmaya bir basın emekçisi geldi. Sergiyi gezdiriyorum, tablolar üzerine sohbet ediyoruz. So nuçta şöyle birşey söyledi (bunu direk olarak ifad etmedi), "Tamam gördük şimdi de ressamla tanışa lım; Ayhan bey nerede?" dedi.

GÜNEY: İsminizden kaynaklanmış olamaz mı?

A. SAĞCAN: Aslında bu bir yanılsama, isim ola rak genelde erkekle karşılaşacaklarını sanıyorlar. Çe şitli yayın organlarıyla röportajlar, söyleşiler yaptım Çeşitli sanat emekçileri sergiyi gezmeye geldiler v sonuçta birtakım değerlendirme yazıları, tanıtım ya zıları ya da kritik anlamında yayın organlarında yazı lar çıktı. Her yaptığımız söyleşilerde ben, analar v çocukları kelimesini vurgu yaparken ve bunun açılı mını yaparken pekçok yayın organında çıkan söyle şi ya da değerlendirme yazısında bunun analar v oğullarına dönüştüğünü gördüm. Şimdi bu iki ör nekten hareketle oturup düşünmek ihtiyacını his settim. İşte yine karşımızda erkek egemen toplum Henüz "analar ve oğulları" söylemini kullanan yayı organlarıyla sonrasında bir sohbet yapma olanağın olmadı, fakat ortada bir gerçeklik var, kadınlar da re sim yapabilir ya da kadınlar da bir döneme bir süre ce damgalarını vurabilirler. Yine bir başka örnek sergide çok sevimli bir babamız, bir özgürlük tutsa ğının babası yanıma geldi ve Ayhan'cığım neden hi baba yok, o süreçte "Ben de o eylemlerin içersin deydim, beni görmüştün" diye ayrıntıya girmeye ça lıştı. Evet, o baba, '96 yazında başından sonuna ka dar analarla beraber mücadele eden babalardan bi risiydi ve o süreçte babalar da vardı, biliyorum. Fa kat babalar azınlıktaydı, damgasını vuran analardı. Bi linçaltı da olsa yani, bir bayan sergi açamaz, yaparsı bunu çoğunluk ve genel anlamda erkekler yapar. Y da çocuklar kelimesinin içerdiği kız çocuklar, bilin çaltı bir şekilde yoksayılıyor, yadsınıyor. Direnirs içerde erkek çocuklar direnir anlayışı egemen. Oy sa ki, '96 yazında hiçbir cinsiyet ayrımı görmeksizi 69 gün boyunca ölümüne direnenler oğullar değil di. O analaın çocuklarıydı yani o analaın kızları v oğullarıydı. İşte o 12 şehit içerisinde bir de devrim ci bayan var Ayşe İdil.

Şöyle sorularla da karşılaştım. Analar olgusunda koparıp (oysaki o analar siyasi bir kimliktir, '96 yazı na kararlılıklarıyla, başeğmezlikleriyle karşı koyar toplumsal bir dinamiğe dönüşmüş, siyasi bir feno men haline gelmiş olan bir olgudur, analar olgusı bu şekilde görülmeyip) kadın olgusuna dönüştürül dü kimi izleyenler tarafından. Bunlar çok sık karşılaş tığım örnekler değil ve tekil örnekler ama biz bu te kil örneklerden de sonuçlar çıkarmak ve üzerine ka fa yormak durumundayız. Neden hep kadınlar? Si feminist misiniz? Sadece kadınları işlemişsiniz resim lerinizde sorusuyla karşılaştığımda da onların kadın lar değil analar olduğunu anlatmaya çalıştım. '96 ya

zını tutuşturan, sokaklarda, meydanlarda çocukların haklı taleplerini destekleyerek tutuşturan analar olduklarını anlatmaya çalıştım.

Kadın olduğumdan dolayı bunun ötesinde farklı birşeyle karşılaşmadım. Ben bir kadın sanatçıyım ama sonuçta sınıfsal konumlanış önemlidir. Kendimi İşçi sınıfının sanatçısı proletaryanın sanatçısı olarak görüyorum.

GÜNEY: Biçim-içerik bağıntısında neler söylemek istiyorsunuz?

A. SAĞCAN: Sanatta biçim ve içerik çokça tartışılan şeyler. Hatta üretmenin önüne engel olarak da kimi zaman çıkan şeyler ama sanat sanat içindir nitelemesine ilişkin hiç birşey söylemek istemiyorum. Sadece şu kelime yeterli olur, o kocaman bir fasaryadır diyorum, palavradır diyorum.

Biçim ve içeriği gerçekten iyi kullanmak durumundayız. Birbirinden koparmadan anlatmak istediğim şeyi anlatma noktasında, olması gereken dengeyi yakalayarak anlatmak; içeriği tabulaştırarak içeriği yoketmek de o kadar yanlıştır. Biz söyleyecek sözü, işçi ve emekçilere anlatacak çok şeyi olan insanlarız. Bunu sanat ürünlerimizle de gerçekleştireceğiz. Bu noktada estetik düzeyi her çalışmamızda daha ileri noktalara taşımak bizim derdimiz olmalıdır. Fakat bu dert anlatacağımız şeyin içeriğini boşaltacak bir noktada da uçurumlar yaratmamalıdır.

Biz anlatacağımız şeyi, en güzel en estetik değerlerle donatarak en yalın ve en net şekilde anlatmayı hedeflemeliyiz.

Devrimci hareketler tarafından içerik tabu hale getirilebiliyor. Bu durumda çok görkemli bir slogan bomboş bir kağıdın üzerinde sırıtıyor. Biz devrim yapma sorumluluğunu sahip olduğumuz kadar kitlelerin estetik düzeyini yükseltmek zorunluluğunu da üstlenmek durumundayız. Bu yanıyla estetiğin tamamen hiçe sayılması çok büyük bir handikaptır, aşılması gereken bir şeydir. Sağı eleştirirken sola savrulmak, solu eleştirirken sağa savrulmak kadar tehlikeli bir şeydir.

GÜNEY: Benim sormayıpta sizin önemli gördüğünüz herhangi bir şey?

A. SAĞCAN: Ben bu sergi aracılığıyla sistemin işçi ve emekçilere yönelik olarak gündeme getirdiği bir kara çalmanın daha fiyasko olduğunu pratikte gördüm ve yaşadım. İşçi sınıfı sanattan anlamaz söylemi tamamen işçi ve emekçilerce boşa çıkartılan bir söylem oldu. Birebir hergelen insanla yaptığım sohbet ve gözlemlerden edindiğim şey; son derece kolay anlıyorlar, haz duyuyorlar, daha ötesi bir istek ve ihtiyaç var. Yeter ki bizler onlara yeni yeni ürünlerle gidelim. Anladılar, sevdiler, çoğunluk kızdılar, neden bugüne kadar geçe kalındı diye. Neredeyse, gelenlerin hepsi diyebilirim, ilk kez bir resim sergisine geliyorlardı, ürküntüyle (çünkü çok yabancı oldukları bir şeydi) girdikleri kapıdan anlayarak ve çok mutlu çıktılar. Daha çok ürünle gittiğimiz zaman anlama, kavrama ve yeni bir kültür, yeni bir estetik düzeyi yaratma sürecinin hızlanacağını düşünüyorum. Bu yanıyla işçi ve emekçilerin yaşamında sorun olan, onların yaşamıyla örtüşen, onların sorunlarını irdeleyen, ele alan daha fazla ürün verme göreviyle karşı karşıya bulunuyoruz.

İzleyenlerin büyük bir bölümü işçi ve emekçilerdi. Ben zaten hedef kitle olarak onları seçmiştim bu sergiyi hazırlarken. Çünkü benim derdim işçi sınıfını yeni bir kültürle donatmak, proleter kültürle donatmak, yeni insanın yaratımına ürünlerimle, sanatımla katkıda bulunmak. İstanbul'da doğal olarak analar çok yoğun olarak geldiler. Çünkü o sürece katılmış olan analardı, işte kayıp yakınlarıydı. Kadın emekçilerin gelişlerini daha fazla önemsedim. Şu yanıyla, kadının evinden çıkabilmesi daha zor, erkek egemen bir toplumda yaşıyoruz. İlginç şeyler de anlattılar. Gittiklerinde eşlerine hesap vermek zorunda kalmışlar. Öyle bir eş ki, şu beklenti içersinde: İşten çıktıktan sonra karısının eve gelmesi ve yemek yapmasını beklerken o işçi kadın eve geliyor ve ben bir resim sergisinden geliyorum diyor. Durumun vehametini düşünebiliyor musunuz, herhalde kıyamet kopuyor. Ama sonrasında eşleriyle birlikte geldiler, o eşler özeleştiri verdiler.

GÜNEY: Peki sizin bu çalışmalarınız, biçimsel çalışmalarınız konusunda tepkiler neydi?

A. SAĞCAN: Anlayabilme noktasında anlayabiliyorlardı. Anlıyorlardı demiyeyim anlayabiliyorlardı, ben de zaten anlamalarını istememiştim, anlayabilmelerini istemiştim. Kelime oyunu gibi gelebilir, açmak istiyorum. Özünde biz toplum olarak, pek çok devrimciyi de katabiliriz, hazıra alışmış bir toplumuz. Bir konunun, birisi tarafından bize anlatılarak öğretilmesini isteriz. Araştıran bir toplum değiliz. Merak edip bilgiye ulaşma konusunda araştırma sürecinden çok, aktarma şeklinde bir yöntemdir, tutturup gittiğimiz bugüne kadar...

Ben bu tarzı oluştururken, bilinçli bir yaklaşım içerisine girdim. Olması gereken, merak etme yani hazıra konma, araştırma sonucunda bilgiye ulaşma, ana eksen buydu; bu yanıyla da tarzı oluştururken realizm değildi benim gündeme aldığım şey. Yani bir çiçeği olduğu gibi, bakar bakmaz çiçek olduğunu anlamalarını istemedim. Bu, yine o tüketici toplumun tüketici olmaya devam etmesine hizmet etmemden öteye birşey olmayacaktı. Oysa ki, üretici olmak durumundayız. Bilgi edinmek için merak etmek, araştırmak, çaba harcamak ve o bilgiye ulaşmak; tıpkı eğer devrim ve sosyalizm istiyorsak bunu gerçekleş-

tirmek için emek vermek, çaba harcamak, bedel ödemek gerektiği gibi...

Diğer yandan da yapacağım şeylerin tüketilmesini istemiyorum, üretilmesini istiyordum. Yani kafa yordukça her insan yeni birşeyler, kendince birtakım sonuçlar, mesajlar yakalayabilmeli; o, o resmi yeni baştan üretmeli. Benim söylemek istediklerimin ötesinde yeni birşeyler katmalı.

Bir diğeri, bugüne kadar resim sanatında çoğunluk olarak kullanılan, eğer figüratif çalışmalarsa ve içerikli çalışmalarsa popülist bir söylemin kullanılageldiği düşüncesindeyim, yani kentsel bir yaklaşımdan çok köy kökenli bir yaklaşım sözkonusuydu. Bunda kemalizmin etkilerinin olduğunu, popülizmin, kemalizmin uzantısı olarak popülizmin etkisi olduğunu; ideolojik söylemde de halkımız edebiyatının çok fazla kullanılageldiğini düşünüyorum. Bu yanlarıyla ben kendimi nerede konumlandırıyordum? Bugün sözkonusu olan, bugünden geleceğe, yarına birşeyler söylemek, aktarmak ve bırakmaksa çağdaş modern yenilikçi bir yaklaşım olması gerekiyor. Bu yanıyla popülizm olmamalıydı seçmem gereken, modern sanatın olanaklarından yararlanmaya çalıştım, dahası tüm tablolarda egemen olan figuratif bir çalışma... Figürü resimde önemsiyorum. Çünkü yaşamda insanı önemsiyorum, insansız bir yaşam olamaz. Öyleyse resimde de figür mutlaka yeralmalıdır. Ben meramımı figürle birlikte anlatmak istiyorum, dahası grafiksel birtakım olanakları kullandım; leke, doku imgelerin dizaynı anlamında... Onun ötesinde de söylemek istediğim şeyleri, yüklemek istediğim mesajları ve her tablonun tekil ruhu, tüm tabloların ortak ruhu anlamında ekspresyonist, dışavurumcu özelliklerden yararlanmaya çalıştım. İşte bu sorunların çözümünü önüme koydum. Bu sorunların çözümü yeni bir tarzı yarattı. Bu noktada da anlayabildiklerini gördüm, direkt, bakar bakmaz anlamaları değildi benim istediğim şey. Önceleri o alışkanlık gereği hemen işte ne anlatılıyor diye bana sorular geldi, ben o soruyu kendilerine yönelttim, ne anlıyorsunuz gidin izleyin. Aslında istediğimi gerçekleştirmeye başlamıştım, araştırdıkça bulmaya başlamışlardı, bunun üzerine oturduk konuştuk; araştırıcı, merak edici, bilgiye ulaşıcı bir toplum olmanın önemi üzerine, tüketim toplumuyla üretici bir topluluk arasındaki farkı anlamaya çalıştık. Sanatta tüketimle, üretim arasındaki farkı anlatmaya çalıştım, sonuçta o sergiye gelirken bildiklerine göre çıkarken bildikleri çok daha fazlaydı ve her giden, giderken, ikinci sergini çok daha kolay anlayacağız dediler ve şunu da gördüler, bizde anlayabiliyormuşuz, bunun mutluluğuyla gittiler.

GÜNEY: Sayın Sağcan, söyleşi için teşekkür ederiz.

Aldırıver beriye Attırıver geriye

CEMAL ÜNAL

Bugün alabildiğine sonsuz
ruhun serzenişi dalgalar
seferi uçurtmaların
birbirinde renkler yolcu
her gelen yolcusu yarınların

gidecek yeri olmayan ruh
bitkisel yaşayan ruh çınarında oturur
ne çeker bazen insan
yıldızlar üst üste tıka basa
ruh taşır da
gelecek zaman insanları zor ölürse
bundan
kazan kaldıran ruhlar sorumludur
kara kara deliklerden
karadan kara kazan
her ruhun erimi esnasında
her yer karman çorman
yer yok hadi yallah sesleri
duyulacak dünyamızdan

geçmişlerin ruhunu çağıran insanlar
tekmili birden
dıdısının dıdısını
indirip yeryüzüne
iyi iş edecekler
saklıda gizlide olan
ne varsa
çözüm çözüm
yuvarlanıverecek
nedenden sonuca dek
gelecek zaman insanları zor ölecek

yutturulan hokkalar vurgunlar
anlaşılmaz iflaslar
silinecek yeryüzünde
kimsenin yaptığı kâr kalmayacak yanına

-I-
üçüncü dünyalar
siyah insanlar
beyaz sarı hindu pigme eskimolar
çöplüklerde
un öğüten değirmen misali
gece gündüz demeden
kokularda gül yetiştiren yüzler
terleriyle büyüttükleri
kokuların ardısıra ürkek

dokunsan dokunmasan
ceylanların telaş akan topuğu gibi
soğuk ayaklar karşısında
üçüncü dünya işçileri
içiniz kan ağlamaklı
sığıntı bir yaşam onüçbuçukluk
yüzdeyüzlük aşağılanma
susuz tütünsüz yüznumarasız
yasağa uğrayan yaşamak

aldırıver beriye
attırıver geriye
bantlardan geçenleri

sağlıklı gelecek arama
erken havalanacak kafeste cankuşun
bu toz duman zerreler
ciğerini yiyecek bitirecek
atıp tuta
atıp tuta
bitecek dostum pilin
kafeste cankuşun erken...

kıyamadığın ömrü
bantlara düzmüşler
geride nesi anımsanır
usandıran kavun dipli dünyanın
yaşantına serpilen
yağmur sağanağı benzeri
önlenemez
isyanların

allame cihan olsan
aşamazsın beyler düzünü
aklar kara
karalar ak
çok bilmişler mantığı
susturmakta
almak için devenin
çöle uzun erimli giden canını
çöl cenneti vahalarda
susuz gerisin geri
sıcağa sürmek midir
devenin çöle uyumlu tabanını
bu mantığın azabı
konagelen tanrılardan önce gelir
ki zorbalar
yarıyarıya tanrıdır
tüm tanrılar ikinci sınıf
firavunların papirusunda gerçek
diriyken yazılır
tanrı faslı sonradır
azaplar bu dünyada
künyemize kazılır
tanrı faslı sonradır

piramit piranalar hep bana derken
hayır çekemezsen
piramitten piranalar
şu yasak bu yasak derken
emekçi dostlar
hastiri çekemezse
greve gidemezse
oluruz aydın geçinenin
onun bunun köleleri
daha çok
simonun bilmem neyi
ben benden benci
sen senden senci
bir küçük zenci
tüm gün çalışır
durduk yere bedavaya
atkestanesi köle
ne diye
bedavaya çalışır

aldırıver beriye
attırıver geriye
bantlardan geçenleri

–II–
bu doğada
olay zaman mekan canlanacak
kuyucaklılar
kelle kırımını
iyi ruh haliyle
hortlak kefeni aksesuarla
temsili canlandıracak
kelleleri kırılan ahçılar
ah alacak
emir veren yapan yaptıran
tekmili birden hazır
yer aynı mekan farklı da olsa
zamanaşımına uğramış bile olsa
her davaya yine hakim bakacak
insanlık ölmeyecek
insanlar zor ölecek

–III–
kütle durgun
yelken mi inik palmiye
sibiryadan maçine
sıcak denizlerden soğuk denizlere
denizaşırı okyanuslar
yok muyuz var mıyız bugün
iyi ve güzel olacak
tufanımız
hangi güne
özlenmeyen dünyalar için
kanıyor
reçine ağacı

Kaethe Kollwitz

8 Temmuz 1867'de Doğu Prusya'nın Königsberg kentinde bugün herkesin sanatıyla tanıdığı bir kadın doğdu: Kaethe Kollwitz. Babası duvarcı ustası Karl Schmidt'di. Kaethe Kollwitz daha çok küçük yaşlarda resim yapmayı öğrendi. Kaethe Schmidt'in öğretmenlerinden biri Stauffer Bern idi. Genç sanatçı kısa sürede öğretmen ve ustalarını geçti. 1897'de "Dokumacılar" isimli karakalem ve taşbaskıları yayınlandığında, Kaethe Kollwitz en önemli kadın sanatçılardan biri olarak ünlendi. 1891'de ağabeyinin bir arkadaşı olan Berlin'li sigorta doktoru Karl Kollwitz'le evlenerek onun ismini almıştı.

Kaethe Kollwitz'in sanatının dinci, proleter ve eğilimci olduğunu söyleyenler oldu. Kaethe Kollwitz'in sanatının "eğilimcilik"le bir ilgisi yoktur; onun eserlerine maledilen dinci momenti o kendisi reddetmiştir. Onun bütün eseri kendi deyimiyle "yalnızca kendi özkişiliğinin yansımasıdır". O özkişilik proletaryanın korkunç yoksulluğunun ve acılarını yakından gören bir kişiliktir.

Kaethe Kollwitz'in eserleri incelendiğinde, kişi kendine, proletaryanın bunca yoksulluk ve acıya nasıl dayanabildiğini sormak zorundadır. Çünkü, sanatçının eseri bu acılı, yoksul hayatın ancak çok küçük kesitlerini sunmaktadır fakat o kesitte bu hayat bütün kapsamı ile görülmektedir. Kaethe Kollwitz'in "sayfa"larında hınç ve ayaklanma oldukça az gö-

rülür. Hemen hemen bütün eserlerinde, karakalem çizgilerinde, desenlerinde, resimlerinde, tahta baskılarında proleterlerin, proleter kadınların ve anaların çektiği acılar ve onun endişeleri görülür.

Biz burada diğerlerinin yanında "ezilmiş" adlı sayfayı yayınlıyoruz. Bu sayfada işçi annesinin elleri arasında bir küçük kız çocuğunun yüzü görülüyor. Bu bir tek "sayfa"da, işçi sınıfı ve onun organlarının, burjuvaziye karşı hergün bağırmak zorunda kaldıkları şikayetlerinin tümü okunmuyor mu?

8 Temmuz'da Kaethe Kollwitz 60 yaşına basacak. Çalışmayla, darbelerle ve fakat başarılarla da dolu bir hayat var gerisinde. Ya önünde? Biz kendisine daha uzun ve sağlıklı bir yaşam diliyoruz. Bu çalışkan işçi için sağlık dolu bir hayat, yaratıcılık dolu bir hayat anlamına gelir. Kaethe Kollwitz bir keresinde şöyle yazmıştı: "Dağa tırmanırken yükseldikçe, ne yazık ki beklenenin tersine görüş mesafesi kısalır. Yükseklerdeki bulutlar insanı içine alır ve gönrüş mesafesini kısaltır." Kendi yaşlanması ile ilgili olarak söylediği bu karamsar sözler bağlamında, onun burada yayınladığımız ve en son "sayfa"larından olan "Evsizlerin Barınağı" adlı eserinin burada söylenenin tersini gösterdiğini; Kaethe Kollwitz dağa tırmanmada yükseldikçe, onun yarattığı eserlerin ufkunun çok daha genişlediğini ve bize çok daha fazla yardımcı olduğunu söylemek istiyoruz.

İmparatorluk zamanının tersine bugün devlet galerilerinde ve kimi burjuva evlerinde de bu usta sanatçının eserlerini asılı görmek mümkündür. Esasında buralarda Kaethe Kollwitz'in eserleri yanlış yerde ve ellerde durmaktadır. Kaethe Kollwitz'in eserlerinin yeri işçi yurtları ve işçilerin çalıştığı ve yaşadığı yerlerdir. Çünkü, bu kadının elleri bu sınıfın kapitalist toplumdaki durumunu resime dökmüştür. Hem de nasıl: Güçlü, sonsuz, trajik ve büyük!

Arbeiter Illustrierte Zeitung, 27.3.1927

Jura Soyfer

16 ŞUBAT'TA ÖLÜMÜNÜN 20. YILDÖNÜMÜ İÇİN(*)

SELMA STEINMETZ

"Bir insan kal, arkadaş! Bir adam ol, arkadaş!" - tüm Avrupa'da bu mısralar meşhur oldu. Bu mısralar, "ölüm yüklü dikenli teller"in arkasında, 1938 Sonbahar'ında, Dachau temerküz kampında yazıldı. Yazılmasından kısa bir süre sonra Hitler-Avrupası'nın büyük halklar zindanlarında kamptan kampa yayıldı.

Ama yaşamı Buchenwald'daki sefil bir tifus barakasında çok erken ve çok trajik bir şekilde sona eren bu mısraların yazarı Jura Soyfer, şimdiye kadar veya bugün yine, hemen hemen hiç tanınmamaktadır. Eserleri, büyük oranda kaybolmuştur; Otto Tausig'in 1947 de derlediği, orijinal metinleri günümüzdeki olası gösterimler için gözden geçirdiği (1) onun kısa dramlarının ilk ve biricik külliyatı, bugün tükenmiş durumdadır. Ve sadece çok seyrek, giderek daha da seyrekçe, dar dost çevrelerinde Jura Soyfer'den bir türkü çalınmakta ve bu arada adı da anılmaktadır.

Genelde burjuva yazın tarihi, çalışmaları erken ölümle kesilen şairlere, büyük sempati gösterir. Birinci Dünya Şavaşı'nın patlak vermesinden bir kaç hafta sonra, 27 yaşında Krakau'daki bir askeri hastanede ölen, geride duyarlı ve hüzünlü şiirler bırakan Salzburglu ozan Georg Trakl, yazın tarihimizin hiçbirinde eksik olmuyor ve onun eserleri, sürekli yeniden yayınlanıyor. Hitler'in zindanlarında ve cephede kaptığı bir akciğer hastalığından, daha 26 yaşındayken İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa süre sonra İsviçre'de ölen, savaşa ve sefalete karşı bir dizi dokunaklı hikayeler, bir dram ve birçok güzel şiir kaleme alan Hamburglu Wolfgang Borchert, geniş okuyucu ve yazın eleştirisi çevrelerinde haklı olarak övüldü. Eserleri bazı özenli derlemelerde bulunmaktadır.

Jura Soyfer'de durum farklıdır: o da dahiyane bir yetenekti. Onun her mısrasında, her dramatik denemelerinde bir şairin yüreği, fantazisi, diksiyonu konuşmaktadır. Ama Jura Soyfer, toplumsal yaşamda barikatın diğer tarafında duruyordu. O özüyle ve sözüyle sosyalizm davasının bir savaşçısıydı. Bu nedenle bizde, Jura Soyfer kitlenin yalnız-

ca küçük bir kesimi tarafından tanınır ve onun adı, yazın ve çağdaş tarihin büyük ansiklopedilerine ve çağımızın sanatkarlar sözlüklerine de bugüne kadar bu nedenle girmedi.

Yazar olarak çalışması için 1929'dan 1939'a kadar, hemen hemen on yıllık bir zamanı vardı; onyedi yaşında ortaokulda öğretmenleri hakkında

(1) "Cennetten Kıyamete", Globus yayınevi, 1947.

hicivi şiirler yazmaya başladı, sonu mükemmel Dachau Türküsü oldu; Orada, sözümona "çalışmadan muaf" pazar öğleden sonralarının hal, var olduğu süreçte, Dachau toplama kampı mahkumları için yazdığı kısa dramlar kaybolmuştur. Jura Soyfer, bu kısa süre içinde Viyana melodramı stilinde yaklaşık yarım düzine kabare dramları –bunlara sıkça "kabare (küçük sanat) = büyük sanat" denirdi– yazdı; Şubat 1934'e kadar "İşçi Gazetesi"nde ve daha sonra (Walter West, Fritz Feder vd.) takma isimleriyle "Pazar" da, Viyana'da çıkan "Gün"ün renkli ekinde şiir ve röportajları yayınlandı ve içinde 1934 Şubat mücadelelerini ve öncesini sanatsal bir şekilde biçimlendirmek istediği "Bir Parti böyle öldü" adlı romanının bir kısmını yazdı. Titizlikle gözden geçirilmiş bir şekilde toparlandığında, çok zeki, yetenekli, gerçek bir yazın örneği olan bu eserler epey büyükçe bir cilt tutar. Bunun yanında bu eserler, Avusturya işçilerinin yaşam ve mücadelesinin bu tayin edici yıllardaki önemli bir belgesidir. Çünkü Jura Soyfer'in yazarlığı, -köken itibariyle Rus olmasına ve hali-vakti yerinde aileden gelmesine rağmen- başından itibaren işçilere adanmıştı. Anne-babası, 1920 de memleketleri Harkov şehrini terk ettiler ve kısa bir süre Türkiye'de kaldıktan sonra Viyana'ya göçtüler.

Soyfer'in, deyim yerindeyse bir "sonradan bu memlekete göç eden = bu ülkenin doğma - büyüme yerlisi olmayan = "Zuagraste" (bu anlama gelen bir Viyana şivesi deyimi- ÇN) olarak tam da onun bu konuda Mayıs 1937 de "Pazar"da yazdığı akıllı, nükteli, onu halka bağlı, gerçekten işçi ozanı yapan tiyatro eleştirileri, daha o zamanlarda Avusturya'da yaygınlaştırılan "popüler, yurt toprağında kök salmış şiir" ırk teorilerinin ikna edici bir çürütülmesi olarak görülebilir. Onun dilini belirleyen ne Rus annesi, ne de Fransız bakıcısı idi; bilakis Viyana şivesiydi. O halk dilini, bir başkasının bir yabancı dili incelediği gibi inceledi; Viyana melodramı, Nestroy ve Karl Kraus onun öğretmenleri oldular.

Daha liseyi bitirmeden -anne-babasının dilek ve görüşlerine aykırı olarak- Sosyalist Orta Öğretim Öğrencileri üyesiydi; konferanslara ve tartışmalara katıldı. Bu düşünceler ve Brecht ile Heine şiirlerinin etkisi altında ilk şiirlerini yazdı. Bu şiirleri daha o zamanlar "İşçi-Gazetesi"nde basıldı ve Viyana işçi seksiyonları toplantılarında okundu.

O zamanlar 20 yaşındaki Jura Soyfer'in "Bir Sovyet-Rusu bize bakıyor" adlı dikkate değer bir makalesi de (07 Temmuz 1932 tarihli) "İşçi-Gazetesi"nde çıktı. Bu makalesinde, Alexej Tolstoy'un Berlin gezisi üzerine "Prawda"da yayınlanan bir haberini aktardı. O sıralar Sovyetler Birliği'nde yaşamakta olan Rus yazarı, kendisine iki ayrı çehreli bir şehir olarak görülen Berlin'deki gözlemlerini anlatıyordu. Eşyalarla dopdolu büyük mağazalar ve bulunmayan müşteriler; bir dizi ev/emlak ilanları, aynı zamanda sayısız evsiz/barksızlar ve ev arayanlar -çünkü kiralar çok yüksekti-, ve insanların acayipliği onun dikkatini çekmişti. İnsan, geceleri caddelerde ve eğlence yerlerinde şamatalı, cafcaflı, neşeli insanlar görürken, buna karşın gündüzleri üzgün, donuk ve dertli yüzler görmekteydi. Alexej Tolstoy, buna karşın Sovyetler Birliği'nde satın alıcı müşterinin çok ama malların az olduğunu; ev arayanların çok ama çok az evin olduğunu ve gece ve gündüz işe giden aynı sakin insan tipinin bulunduğunu okurlarına anlatıyordu. Tolstoy nükteli bir şekilde, acaba kollektif insan ile bireyci insan arasındaki fark bu mudur, diye soruyordu. Bütün bunlar hakkında bilgi verdikten sonra Jura Soyfer şunu ekledi:

"Alexej Tolstoy, haberiyle Soyetler Birliği proleteryasına, Avrupalı gazeteci ve bilim adamlarının bugüne kadar öğrenmediği şeyi; çürüyen bir dünyanın yozlaşma belirtileriyle, doğmakta olan bir dünyanın doğum sancıları arasındaki farkı, öğretmektedir."

Bu dönemde Viyana Üniversitesi'nde Almanca dili ve Tarih öğrenimine devam eden ve aynı zamanda işçi çevrelerinde tiyatro gösterileri yöneten Soyfer, "Soldan laf atmalar"ın pazar sütununun sürekli elemanı oldu. Böylesi şeyler, o zamanlar "İşçi-Gazetesi"nde hal, vardı. Bu gibi sol yazıların parti yönetiminin taktiğinde pratik herhangi bir önemi olmasa bile, evet burada sınıf mücadelesi gibi birşey ve herşeyden önce Heimwehr (Faşistlerin silahlı gücü- ÇN) ve milliyetçi sosyalizmin gelişen etkisine karşı mücadele vardı.

Bir dizi işçi ve üniversite öğrencisi gibi Soyfer de daha o zamanlar kendisinin üye olduğu partideki büyük çürümeyi ve sahtekarlığı gördü. Genç komünistlerle ilk ilişkileri o zamanlar başladı. Schutzbundcu (Sosyal-demokratların silahlı gücü - ÇN) ve komünist oldu. Savaşan işçilerin tam içinde, daha sonra "Bir Parti böyle öldü" romanında anlatmak istediği Şubat mücadele günlerini yaşadı.

Jura Soyfer, Viyanalı işçilerin isyanının kanla bastırılmasından sonra iki yıldan fazla bir süre tek bir mısra bile yazmadı; ancak 1936'da "Pazar"da şiir ve makalelerine rastlandı. Kasım 1937'de Schuschnigg (klerikal/dinci faşist başbakan -ÇN) polisi tarafından, evinde buldukları yasak bildiriler nedeniyle tutuklandı. Şubat ayında yeniden serbest bırakıldı, fakat birkaç hafta sonra, İsviçre'ye geçerken hudut kapısında Gestapo'nun eline düş-

tü. Önce Dachau (temerküz kampına -ÇN)'ya ve birkaç ay sonra da Buchenwald (temerküz kampına -ÇN)'a yollandı. Kamp kütüğüne, "Ölüm, Jura Soyfer, gazeteci, tifüs, 16 Şubat 1939" kaydı geçti. Ölüm döşeğinin yanında tahliye belgesi duruyordu; çünkü ailesi bu arada kendisi için bir yurtdışına çıkma vizesi sağlamıştı. Jura, haftalarca ceset taşıma zorunda bırakılmıştı. Barakalarda su yoktu, ama bunun yerine açlık ve çok hasta vardı. Südetler krizi nedeniyle yeni esirler Buchenwal'a getirilmişti. Jura'nın takati yetmedi ve o, 26 yaşında, gençliğinin baharında, Avusturya halkına en iyi ve olgun ürünlerini veremeden öldü.

Kendisinin yazar olarak çalışmalarının elde bulunan basılmış tek külliyatı "Cennetten Kıyamete", esas olarak 5 kısa dram, 5 kabare içerir. Soyfer, yaratıcısı olarak Paul Verlaine'nin kabul edildiği ve ağırlığını iğneleyici-alaycı (ironik-satirik) eğilimin oluşturduğu, yarı-melodram, yarı revü ve müzikal olan bu türdeki sahne oyunlarına kendisinin tarihsel-siyasi bilgisini, büyük şiirsel yeteneğini, mizahını ve herşeyden önce sürekli olarak dostlara ve çalışma arkadaşlarına sürpriz yaptığı hayal zenginliğini kattı. Thomas Mann'ın dediği gibi: "Fantaziye sahip olmak, sadece bir şey düşünmek anlamına gelmez; bilakis şeylerden bir şey yapmak demektir". Rüyada yiten bir hayal dünyası keşfetmenin değil, düşle dolu gerçek dünyanın söz konusu olduğu, toplumsal eleştiriye sahip bütün şiirler için geçerlidir. Soyfer, bir sınıf savaşçısının fantazisine sahipti; kabare onda, etkili ve geçerli olduğu, sınıf mücadelesinin tarihin gelişmesinde tayin edici temel ilke olduğu sürece, sınıf mücadelesinin bir yansımasına dönüştü.

Gazetecilik günlük çalışması ve illegal siyasi faaliyetiyle birlikte hemen hemen iki yıl içinde, derlemenin beşini içerdiği kabarelerini yazdı: "Lechner-Edi cennete bakıyor", "Astorya", "Kolombo veya 1492 Broadway-Melodisi", "Vineta" ve "Kıyamet".

Belki de en ilginç ve orijinali "Lechner-Edi"dir; o sıralar bu eser Stephan kilisesi papazının bile hoşuna gittiği ve bir pazar vaazının konusu olduğu söylenir. Burada Soyfer kendine özgü bir biçimde otuzlu yılların işsizliğini işlemektedir. Aylardanberi işsiz, toplumdan dıştalanmış, fakir sevgilisi Fritzi'ye verebileceği hiçbir şeyi bulunmayan Lechner-Edi -makinelere saldıran yeni bir Viyanalı-, bütün bu koşullardan tekniğin gelişmesini ve elekrikli motoru sorumlu/suçlu görmektedir. Viyana melodram geleneğine bütünüyle uygun bir biçimde görünmekte olup, adı da tipik Viyanaca Pepi'dir. Bu eser, Anzengruber'in taşçı Hans masalını anımsatmaktadır. Doğrusu, orada "makine" ümitsiz taşçıya gelecekteki sosyalist bir dünya vizyonu vermektedir. Ama taşçı Hans masalından bu yana yaklaşık elli yıl geçti. Gelişme beklendiği gibi olmadı. Pepi-motoru da hoşnut değildir; yani uzun bir süreden beri işlemez bir halde durmaktadır, çünkü mallar satılmamış ve üretim durdurulmuştur. Motor, bir yerlerde bu dünyanın bir imalat hatası olduğunu söylemektedir ve bu korkunç gelişmeyi engellemek için Lechner-Edi ile birlikte dünya tarihine geri gitmeye hazırdır. Ve -ki bu çok eğlenceli bir tablo içinde sahnelenir- tarihin çarkını geri döndürerek uğursuz elektrik akımını bulan Galvani'ye, kendisinden hakim karşısından bilimsel olarak kanıtlanmış bilgilerin inkar etmesi talep edilen Galilei'ye, Amerika'nın keşfedilmesinden geri çekilmesi istenen Kolombo'ya doğru geziye çıkarlar. O halde bütün bu kazanımlar beraberinde neleri getirdi? Sonunda üçü de cennete varırlar, Lechner-Edi, kapıcıdan insanın yaratılmasının iptal edilmesini ister.

"Tanrım, Adem diye adlandırmak istediğin
çamura dokunma!
Yarattığın şeyi, onu yarattıktan sonra
tanıyamayacaksın."

Ve Lechner-Edi, türküsünü toplumun sakatlıklarıyla donatır, bir işsizi, bir vurguncuyu, mutsuz bir anneyi, bir fahişeyi ve gaz maskeli bir adamı sahneye çıkarır. Ama bu arada Lechner-Edi'nin sevgilisi Fritzi sahneye gelir ve insanın yaratılmasından yana tavır takınır. Çünkü, toplumun kusurlarını bertaraf etmek, evet onun elindedir. Her ikisi birden "Bu bize bağlıdır." diye bağırırlar ve memleketleri Viyana'ya geri dönerler. Aslında çok ciddi olan oyunu Soyfer, kabare türünde neşeli bir sonla kapatır; ama hokkabazlık ve şarkılarla donatılmış tablonun ardında, dünyayı değiştirmek "bize bağlıdır", sınıf mücadelesinin talebi durmaktadır. Jura Soyfer burada, Avusturya faşizmi sansürünün bir şaire o zamanlar mümkün kıldığı kadarıyla, kendisinin marksist dünya görüşünü ilan etmiştir.

Tucholsky ve Hasenclever'in bir tiyatro oyununu kısmen örnek alarak yazdığı kendisinin en uzun ve en zengin kısa dramı "Kolombo veya 1492 Broadway Melodisi"nde Soyfer, büyük güçlerin siyasetini, Hitler Almanyası'nın sömürge politikası ve yeni ırklar siyasetini iğneleyici bir dille yorumlamaktadır. Amerika'nın keşfini bir kez daha sergilemektedir. Sahne, o zamanlar eleştirici güncel oyunlara zaman ayırmayan ve mistik-dini tarihi oyunları tercih eden Burg Tiyatrosu kapıcısının locasında geçer. Bu drama iki türkü damgasını vurmaktadır. Kolombo'nun yolculuğuna hepsi birden katılan, her birinin kendi planları doğrultusunda işler becerdiği, bütün keşif gezisinin "mena-

jer"i Vendrino, sahtekar bir şarkıcı ve kaşarlanmış cani Pepito'dan oluşan üçlünün baladı, şöyle şarkı söylemektedirler:

"Şayet bizim gibi bir üçlü en kısa bir süre içinde dünyayı feth etmezse -Beyler, bu çok gırgır olurdu! Önce sert vuruşlu adam- Bir! Sonra torbasında yalan dolu adam- İki! Ve nihayet saf k,rıyla Bay! Yumruk -boş laf- ve para: Biz üçümüz dünyayı feth ederiz!" Ve diğer yandan, sömürülenlerden yana olan kızılderililerin soylu reisi de bu keşfi, kabare türünde mıymıntılı-şakacı bir ağıtla yorumlar:

"Bir ada daha ve bir sahil daha,
ve yine bir akıntı ve yine bir orman,
ve bir çayır daha ve bir çöl daha -
Ne bir sınır var, ne de bir dayanca.

Henüz keşfedilmemiş bir ülke nerde yeşermekte,
bahçede bir elma ağacı?
Kirlenmemiş küre nerede?
O yapıştırılmakta ve ölçülüp biçilmekte,
Ve ülkeler haritalar olmakta."

Soyfer, bu alay, hiciv ve derin anlam dolu oyunda karakter çizmeyi, oyun kuruculuğu ve herşeyden önce bütün renkleriyle yansıyan Viyana diyalogunu çok iyi başarmıştır ve o zamanki eleştiriler bütünüyle övgü doluydu.

Soyfer, o zamanlar tiyatroda Schuschnig sansürü üzerine bir yazısında "Avusturyalı sanatçılar, evet insaniyet ve sosyal ilerlemeden yana tavır takınma konusunda özgür kalmalıdırlar" diye yazdı. O zamanlar Avusturya'sının durgun üzücü havasının korkunç kanıtlayıcı bir tablosu olan onun her iki kısa dramı "Astorya" ve "Vineta" herhalde sıkı sansürün gazabına uğramış olmalıdır.

Hitler Almanya'sının bütün Avrupa ve dünya için felaket anlamına geldiği, siyasi kabare türünde hicivli bir şekilde yorumlandığı onun son dramı "Dünyanın Çöküşü"yle yine epeyi büyükçe bir başarı kazandı. Burada temel fikir yine Viyana melodramından gelmektedir. Güneş ve uyduları, ebedi huzursuzluklarıyla gökyüzünün uyumunu bozan yerküreyi imha etme kararını alırlar. Kıyameti uygulamayla kuyruklu yıldız görevlendirilir. Dünyada yaşayan akıllı profesör Guck, kuyruklu yıldızın gelişini önceden görür ve Berlin, Viyana, Paris ve Londra'daki yönetici devlet adamlarının dikkatlerini, gelmekte olan felaket üzerine çekmeye çalışır. Fakat devleti yönetenler, onun uyarısını rekl,ma ve ticari işe çevirirler ve kuyruklu yıldız niyetini değiştirmeseydi, böylece dünyanın sonu gelecekti. Soyfer, bir kez daha oyunun yönünü olumlu bir şekilde değiştirir. Örneğin Raimund'un "Cinler Kralının Elması" veya Nestroy'un "Dünya artık hiç te fazla ayakta kalamaz"ı gibi Viyana melodramının ruhuna sadık kalan bir tarzda kuyruklu yıldız, bu yerküreye aşık olur ve kendisine güneş tarafından hesap sorulduğunda, Jura Soyfer'in ünlü "geleceği mükemmel ve koskoca" olan, "Yerkürenin Türküsü"nü dünyaya bir methiye olarak söyler. Bu türkü, dünyamız üzerine ve ilerlemenin zaferi üzerine şimdiye kadar yazılmış mısraların en güzelleri arasındadır.

Jura Soyfer, bunlar arasında iyi, yaşlı halife Harun el Reşit dönemindeki yahudi sorunu ve yahudi takibatı üzerine neşeli ve eleştirici bir oyun olan, henüz basılmamış, nükteli masal "Bağdat'ın en sadık vatandaşı"nın da bulunduğu kısa dramlarını pek iyi değerlendirmemektedir. Buna karşın, Şubat günlerinde Sosyaldemokrat Parti tarihini ve 12 Şubat mücadelelerini roman şeklinde biçimlendirme çabasını ciddi ve değerli bir çalışma olarak görmektedir. Bu çalışmanın başlığı "Bir parti böyle öldü" olacaktı.

Büyük oranda bitmiş bu taslaklara sadece az sayıda dostları göz atabildi. Kasım 1937'de Soyfer tutuklandığında, roman metnine el konuldu ve bugün belki de hala Viyana eyalet mahkemesinin bir arşivinde bulunmaktadır. Bunun bazı bölümleri ölümünden sonra Amerika'da ve daha sonra "Halkın Sesi"nde yayınlandı.

Genç Soyfer, uzun bir süre Sosyaldemokrat Partinin küçük ve büyük fonksiyonerlerinin yaşam ve çalışmalarını gözlemledi; Schutzbundçu (sosyaldemokratların askeri kanadı -ÇN) olarak önderlerinin sonunda felakete götüren kararsız hainceliyasetinin bizzat acısını çekerek gördü. Ivır-zıvır dernek çalışması içinde kelimenin tam anlamında boğulan ve bu nedenle büyük tehlikeleri fark etmeyen makinist Dworak'ı özel bir sempatiyle karakterize etti. Ateşçi Gellert, bir komünist, o gün gazetesini bile okumadığından ve 30 Ocak 1933'deki seçim sonuçlarını hiç bilmediğinden dolayı, Hitler'in iktidarı ele geçirişini bile kaçıran arkadaşının gelişmesini hiddet ve hayretle izler. Soyfer böylesi kişilerin yanısıra, Dollfuss-Parti'yle gizli görüşmelere yollanan sosyaldemokrat milletvekili tipini, Drechsler "yoldaş"ı -önderlik hal, bu şekilde sıkı yönetim kararnamelerinin kaldırılacağını ve Drechsler gibileri için demokrasinin olmazsa olmazı olan parlamentarizme geri dönüleceğini umduğundan dolayı- karakterize eder.

Otto Bauer'in Şubat çatışmalarının bastırılması ve partinin çöküşünden sonraki gerekçelendirmesinde, yenilginin nedeni olarak genel greve katılmayan demiryolcuların tavrını yineleyerek öne

sürmesinden dolayı, -roman çalışması sırasında Otto Bauer ile de uzunca bir görüşme yapan- Soyfer, işçilerin bu kesimini özel olarak inceler; o, gizli silah talimlerini, Schutzbundcular, sosyalistler ve komünistlerin, ev aramalarında kendileri gibi işçi çocukları olan polisleri, yiğitçe tavırlarıyla utandırdıklarından bahseder.

Soyfer, romanında, her türlü gazetecilik zariflik-lerinden, her türlü yüzeysel siyah-beyaz göster-melerden kaçınır; bir mozayiğe teker teker taş-cıkları taşır gibi titizlikle işler. Onun kendisinin önüne koyduğu görevi hakkıyla yerine getirip ge-tirmediğini saptamak artık hemen hemen müm-kün değildir. Belki de olaylar onu acıverici bir şe-kilde etkiledi; o dönemde "Pazar"da yayınlanan yazıları; örneğin -kendisinin tutuklanmasından kı-sa bir süre önce- siyasetle her türlü uğraştan öd-lekce ve korkarak çekinen küçük burjuvaziyle alay ettiği Nestroy veya François Villon'un anısına yaz-dığı bir makale, "Ruletin Sihiri" üzerine zeki bir makale, bütün bu yazıların çok akıcı bir kalemden çıktığı açıkca görülmektedir.

"Bir Parti böyle öldü" romanı, kapsamlı, sorum-luluğunun bilincinde bir eser olmalıydı; Avustur-yalı işçilere Austro Marksizmden kararlı Marksiz-me, Sosyaldemokrat Partiden Komünist Partiye giden yolu göstermeliydi. Ama faşizm, bu eseri de onun elinden koparıp aldı. Polisin tutuklaması, toplatılma, temerküz kampı. Ve bu da onun sonu oldu.

Lirik'i üzerine biraz daha: Ne kadar kısa dram-larında gizli kapaklı, romanında sadece bölük-pör-çük bir şekilde kendini ifade edebilmiş olsa da, Ju-ra Soyfer, şiirlerinde, türkü ve şarkılarında özgür-dü. Böylesi eserlerinde onun sahip olduğu dünya görüşü berrak bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunları çoğu kez baskıya verilmeden veya sahne-de gösterime girmeden birkaç saat önce çabukça yazmıştı. Burada ritmik titiz çalışmaya çoğu kez zaman kalmıyordu; bunun yerine mısralarından enfes bir canlılık ve enerji fışkırır; bu mısraları herkes bir bakışta anlayabilir ve başkalarına anla-tabilirdi ve herşeyden önce onun şiirleri de, aklı, esprisi ve yüreğiyle davasını savunan bir sınıf sava-şımcısının çocuklarıdır. 1932 Yazında "İşçi-Gaze-tesi"nde yayınlanan bir Birleşik Cephe Türküsü onun önceki lirikinin iyi bir örneğidir:

"Herkesin bildiği gibi, Sovyetler,
sınıfsal barışı, petrol fiyatını,
pamuk kurunu, dini,
ahlakı ve kibrit üretimini tehdit ediyor.
Bundan dolayı Deterding, Vanderbild,
Ford, Morgan ve Thyssen elele veriyor:
'Yaşasın korunması gereken kültür,
Çok çok yaşasın k,rlar!'
Leşlerin yağmalanması uğruna daha sonra
kapışılacak-
Baylar şimdi balayını kutluyorlar.
Krupp, 'Doğuya doğru İleri ,
Yaşasın altın Birleşik Cephe!' diye çağırıyor!"

Ve son kıtasında, bugünün "İşçi-Gazetesi" okuyucu-suna çok tuhaf görünen bir çağrı izler. Bu şiir de "Sol-dan Laf Atmalar" sütününda basıldı:

."Varşova'dan Şangay'a, Güneyden Kuzeye,
Essen'den Newyork'a, Thyssen'den Ford'a,
Hitler'den Horty'e kadar birleşmiş bir şekilde
emperyalist sınıf düşmanı durmaktadır.
Onlar saldırıyorlar, yürüyorlar hep birlikte!
Onların becerebildiklerini, biz beceremeyiz mi?
Yoldaşlar! Zaman kıttır, zaman kandır.
Birleşik Cephede birleşin, yoldaşlar!"

Böylesi mücadele şiirlerinin yanısıra halk türkü-lerinin nağmelerinde basit kıtalar bulunmaktadır; Jura Soyfer, daha sonraki yıllarda, ayrıntılı bir şe-kilde daha önceki zamanların lirikiyle, özellikle Hermann Claudius'un şiirleriyle ilgilendi. Örneğin bunu "Astoria" kısa oyunundan serserinin türkü-sü göstermektedir:

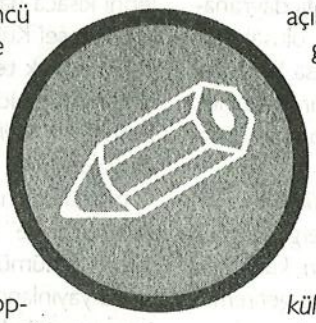
Yaz yavaş yavaş söndü,
Sonbahar gözyaşını döktü,
Şimdi zalim düşman
Kış gelip çattı.

Yerküre kefen içinde yatıyor,
bir zamanlar genç ve cıvıl cıvıldı.
Daha ne arıyorsun, sen burada yabancısın,
serseri kardeşim."

Bu türkü ve şarkıların çoğu, içerikleri ve biçim-lerinin de anlaşılması çok kolay olduğundan dola-yı, bağıntısından koparılmış olarak da kullanılabilir. Jura Soyfer'in daha sonraki türküleri, Profesör Guck'un mısraları ("Kafamı binlerce formülle şi-şirdiniz") veya "Dünyanın Çöküşü"ndeki yerküre-ye sevgi türküsü, gözden geçirildiğinde; Dachau türküsünün unutulmaz ritmi anımsandığında, bu-rada da sonunda acı, üzücü ağıt kalır: Avusturya halkı Jura Soyfer'in şahsında, yazında yeni yollar arayan dahi, genç bir şairi yitirdi!

(*) Selma Steinmetz'in kaleme aldığı bu yazı, Avusturya Komü-nist Partisi'nin teorik yayın organı "Yol ve Hedef" dergisinin 2. sayısından (1959) çevrilmiştir.

Ulusal Kültür
-IV-



Ulusal kültür dosyamızın üçüncü bölümünü, *"ulusal kültürü ikiye bölüp, bunlardan da «halkın demokratik kültürü olarak ulusal kültür» denilen bölümünü sahiplenip savunmak, Evrensel Kültür'ü «demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü»nü reddine götürmüştür"* diyerek bitirmiştik...

Sınıflara bölünmüş olan kapitalist toplumda, her ulusal kültür içinde bulunan *"demokratik ve sosyalist kültürün* ***unsurları****"*nı kaşla göz arasında, sınırlamasız savunulması gereken "halkın demokratik kültürü" yapmakta hiçbir sorun görmeyen Aydın Çubukçu ve arkadaşları, aslında bu tavırlarıyla egemen burjuva kültürün dolaylı savunusu alanı içinde kalıyorlar! "Halkın demokratik kültürü" denen kültürün içinde işçi sınıfı ve yoksul köylülüğün kültürü de yer alıyor olmasına karşın, "ulusal kültür"de olduğu gibi halk kültüründe de egemen olanın hangi toplumsal bilinç/hangi sınıfın bilinci olduğu sorgulanmak zorundadır.

Plehanov, "Maddeci Eleştirinin Görevleri" başlıklı bir makalesinde şunları söyler:

"Bence toplumsal bilinç toplumsal şartlar tarafından belirlenir. Bu görüş tarzına katılan kimse için, ***her ideolojinin*** *–sanat ve edebiyat da dahil olmak üzere– belli bir toplumun ya da, sınıflara bölünmüş bir toplumdan söz ediliyorsa,* ***belli bir sınıfın eğilimlerini ve ruh hallerini*** *ifade ettiği açıktır. Yine açıktır ki, bir eseri tahlil etmek isteyen bir edebiyat eleştirmeninin önce bu eserde hangi toplumsal bilinç (ya da sınıf bilinci) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması gerekir." (Plehanov, Sanat ve Toplumsal Hayat, Sosyal Yayınlar, s. 9)*

Demek ki, yekpare bir halk ve yekpare bir "halk kültürü" savunusu, bizleri neredeyse hemen her durumda egemen sınıfların eğilimlerini, ruh hallerini savunmaya dek götürebilir. "Ulusal kültür" ve "halk kültürü"nde bulunan demokratik ve sosyalist kültürün unsurlarını alırken –ki bunu mutlaka yapmalıyız!– yedi kez ölçmeli, bir kez biçmeliyiz. Bu yönde açıklığa kavuşmamış olmak, burjuvazinin girdabına kapılmaya bütün yolları açar ve açmaktadır da!

Evrensel Kültür'ün 43. sayısında, "Ulusal Kültür ve Halkçılık" başlıklı makalesinde dosyanın gidişatına ilişkin bilgi verilmekte ve şunlar söylenmektedir:

"«Halkçılık» dosyamızla birlikte, ulusal kültürün, egemen sınıflara ait bölümünü tamamlıyoruz.

Önümüzdeki aylarda, «ulusal kültür»ün diğer yanını, halkın demokratik ve devrimci geleneklerinin, sanat ve edebiyatının oluşturduğu yanını ele almaya başlayacağız." (EK 43, s. 25)

Demek ki, Evrensel Kültür'e göre, ulusal kültürün BATILILAŞMA, MİLLİYETÇİLİK ve HALKÇILIK eksenleri, ulusal kültürde egemen sınıflara ait olan yanı oluştururlar! Ya da başka bir deyişle, bu eksenler egemen sınıfların ulusal kültürdeki mallarıdır. Bu durumda ulusal kültürde bazı şeyler arta kalmaktadır! Onlar da halka ait olan mallardır. Bunlar da, "ulusal kültür"ün diğer yanını oluştururlar: Kastedilen, *"halkın demokratik ve devrimci geleneklerinin, sanat ve edebiyatının oluşturduğu yan"*dır. Yani "halkın demokratik kültürü"dür...

Aslında Marksizm-Leninizm adına "halk kültürü" savunmak oldukça zordur. Bu yüzden olsa gerek, Evrensel Kültür'ün 37. sayısında başlamış olan "Ulusal Kültür" dosyasının sürdüğü Evrensel Kültür sayı 43'te az yukarıda değindiğimiz "Ulusal Kültür ve Halkçılık" başlığıyla yayınlanan imzasız yazıda –sanki görünmez bir gücün getirdiği eleştirilere cevap verircesine!– şöyle bir çark etme sözkonusudur:

"Bu noktada, dosyalarımızın başından beri kullanmakta olduğumuz "ulusal kültür" kavramına ilişkin bir açıklamayı tekrar etmeyi gerekli görüyoruz." (EK 43, s. 25)

Evrensel Kültür, bir açıklamayı tekrardan söz etmektedir. Benzer bir açıklama dosyanın önceki sayılarında yoktur! Neden "tekrar etmek"ten söz ettikleri kendi çelişkileridir deyip geçelim. Fakat nedir bu

tekrar etmeyi gerekli gördükleri açıklama? Açıklama şöyledir:

"«Ulusal kültür»ün çelişkili yapısı görülmeksizin, onun bir bütün olarak ele alınması, bu kavramla ifade edilen, tutum ve düşüncelerin «arınmış», «saf» bir halinin savunulduğu, ya da talep edildiği biçiminde anlaşılabilir. Evrensel Kültür dergisinin, böyle bir düşüncesi ve talebi yoktur." (aynı yerde)

Evrensel Kültür, burada sınıfta kaldığının farkına mı vardı?!! Yoksa okuyucularına açıklamadığı bazı eleştiriler veya eleştirel okuyucu mektupları mı var? 43. sayıya kadar yazdıklarınız, gayet berrak bir şekilde "ulusal kültür" savunusuna, –hadi insaflı davranalım!– "halkın demokratik kültürü olarak ulusal kültür" savunusuna hizmet etmedi mi? Yoksa Evrensel Kültür'ün işçilere ve emekçi halk yığınlarına vermek istediği "özeleştiri" bilinci böyle mi? Bu soruları uzatmadan şu gelen açıklamaya bakalım:

"Emperyalizme karşı, emperyalizmin kültürel alandaki saldırılarına karşı, «ulusal kültür»ün, sergilediğimiz bileşenlerden oluşan ve egemen sınıfların kültürünü oluşturan bölümünün, böyle bir işlevi yerine getiremeyeceği açıktır." (aynı yerde)

Evrensel Kültür şunu diyor: Ulusal kültürün Batılılaşma, Milliyetçilik ve Halkçılık eksenleriyle beraber egemen sınıfların kültürünü oluşturan yanı, emperyalizme karşı herhangi bir işleve sahip değildir! Bu durumda, arta kalan yanın böyle işlevi yerine getireceğinin söylendiğini de biz tespit ettiğimizde pek yanlış yapmış sayılmayız, değil mi?!! Yani, "halkın demokratik kültürü olarak ulusal kültür", *"emperyalizme karşı, emperyalizmin kültürel alandaki saldırılarına karşı"* işleve sahiptir...

Evrensel Kültür, bu anlayışta olmasına rağmen, aman sakın ha bizim "ulusal kültür" savunduğumuzu filan zannetmeyin gibi bir telaşa girmiş durumdadır. Yanlış anlaşılmalarını önlemek için için uygun buldukları çözüm(!) yoluna bakınız:

*"Teorik olarak, egemen sınıfların kültürünün, aynı zamanda egemen kültürü oluşturduğu gözönüne alınınca, «ulusal kültür» kavramının kullanılışında meydana gelebilecek karışıklıktan kaçınmak için, biz, bir başka kavramın daha doğru olacağını düşünüyoruz. Özel olarak Türkiye üzerine konuşulduğunda, böyle bir işlevin yerine getirilmesini, ancak «**Anadolu kültürü**» olarak tanımlanabilecek olan **ikinci yan**dan umabiliriz." (aynı yerde)*

Yani, Evrensel Kültür yazarlarına göre, *"özel olarak Türkiye üzerine konuşulduğunda"*, "ulusal kültür"ün ikinci yanı olan "Anadolu kültürü"(!); halkın demokratik ve devrimci geleneklerinin, sanat ve edebiyatının oluşturduğu yandır! Demek ki hep ilericidir! İçinde gerici, tutucu, faşist, erkek egemen hiçbir şey barındırmaz öyle mi?!! Öyle olmalı ki, "Anadolu kültürü"(!), aynı zamanda *"emperyalizme karşı, emperyalizmin kültürel alandaki saldırılarına karşı"* işleve de sahiptir...

Ayrıca, hep "özel" olarak Türkiye konuşulunca veya "Anadolu kültürü"nden sözedince; iyi, güzel, demokratik, devrimci örneklerin görülüyor olması, böyle bir şartlanma, mide bulandırır boyutlardadır...

* * *

"Ulusal, kültür", "halk kültürü", "Anadolu kültürü" ve benzerlerine değinirken, "Ulusal Kültür" dosyalarında yazılarıyla yer alan diğer yazarların görüşlerini kısaca da olsa tanıtmada yarar vardır...

Evrensel Kültür yazarlarının "Anadolu kültürü"ne ilişkin olarak **tekrar etmeyi gerekli** gördükleri açıklamanın yeraldığı dosyada (sayı 43) Muzaffer İlhan Erdost'un *"Kültür ve Ulusal Kültür"* başlıklı bir yazısı da yayınlandı.

Muzaffer İlhan Erdost'un "Ulusal Kültür'ün «Ulusal»ı Üzerine" başlıklı bir başka yazısı da –bu yazının birinci bölümü olarak– Evrensel Kültür'ün 40. sayısında yayınlanmıştı. Evrensel Kültür, 43. sayısında bu yazıyı yayınlarken, bu yazının doğruluğu ya da yanlışlığı üzerine hiçbir açıklama yapmazken, gecikmeye ilişkin bir açıklamada bulunmaktadır. Bu açıklamadan, Muzaffer İlhan Erdost'un bu iki makalesinin de *"ulusal kültürün **milliyetçilik** kapsamında"* ele alındığına ilişkin bir not düşülmektedir. Zaten bu bölüm, Aydın Çubukçu'nun "ulusal kültür"ün egemen sınıflara ait olan yanı olarak adlandırdığı bölümlerde bulunmaktadır. Bu durumda Muzaffer İlhan Erdost'un makalesinin rolünü irdelemekte daha bir yarar vardır.

40. sayıdaki makaleyle işe başlayalım. Muzaffer İlhan Erdost, genel olarak uluslaşma ve ulusallık konusunu ele aldıktan sonra, Türkiye'de uluslaşma ve ulusallık konularına geçer. Genel olarak anlattıklarında pek bir sorun görmesek de; sorunlar esas olarak "özel"e geçildiğinde başlamaktadır! Şöyle:

"Ulus, uluslaşma ve ulusallık, evrensel kavramlar olmakla birlikte, Türkiye açısından, ulus olma ve uluslaşma süreçleri doğru irdelendiğinde, özel farklılıkların belirleyici rolü olduğu görülücektir."

Dünya üzerinde bulunan tüm ülkelerde uluslaşma süreci, bir yanda az sorunlu bir şekilde "ulusal devlet"ler biçiminde çözülürken, diğer yanda "ulusal sorun"u ortaya çıkaran "çok uluslu devlet"lerin oluşmasıyla çözülmüştü. Fakat, ne "şanssızlık" ki, Muzaffer İlhan Erdost'a göre, kapitalizmin şafağında ortaya çıkan ve devamındaki süreçte kapanan bu gelişmeden Türkiye nasibini alamamıştır, yani uluslaşamamıştır. Çünkü burada **Türkiye açısından, özel farklılıklar belirleyici rolü oynamışlardır!**...

Bu, abesle iştigaldir. TC devletinin sınırları içinde

Türk ulusunun egemen bir ulus olarak kendi dışındaki uluslar ve milliyetler üzerinde devlet kurma, yönetip yönlendirme hakkına sahip olduğunu bütün dünya bilmektedir. Bütün dünyayının bildiğini, Türkiye açısından özel farklılıklar belirleyici rol oynadılar diyerek uluslaşma, ulus olma gerçekleşmedi tespitlerinde bulunarak reddetmek, arka planında ne olursa olsun, yanlış bir antiemperyalizme kapılarını açan milli burjuva ideolojisine uygun yaklaşımlardır.

Muzaffer İlhan Erdost'un görüşlerine karşı çıkarsak, gerçeklikle bağdaşmayacağımız uyarısı gelmektedir. Ve o, *"Uluslaşma eşittir demokratikleşmedir."* teziyle ulus olabilmek için –şu bildiğimiz– gerekli olan kıstaslara bu kıstası da ekleyerek, bilime katkılarda bulunmaktadır:

"Uluslaşma eşittir demokratikleşmedir. (...) ülkede, uluslaşmanın tamamlandığını ileri sürmek gerçeklikle bağdaşmaz. Uluslaşma sürecinin, kentsel ve kırsal alanın sanayileşmesi anlamında, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ivme kazanması, aynı zamanda, ülkenin, dünya kapitalist sistemine/emperyalist sisteme alt basamaklarından bağlanarak, bağımlılaşmaya başlamasıyla koşutlaşır."

Uluslaşma için 75 yıl (1923-1998) yetmemişse, acaba Muzaffer İlhan Erdost bize kaç yıl daha tanımaktadır?!

Emperyalizme bağımlılık uluslaşmaya ne zamandır engeldir? Yoksa bu, yine Türkiye özel midir?!

Acaba Muzaffer İlhan Erdost "saf", "el sürülmemiş" bir ulus gösterebilir mi şu dünyada?! ...

Uluslaşmanın demokratikleşme olduğu tartışmasından bağımsız olarak, ülkenin bir türlü demokratikleşemediğini tespit etmeli ve demokratikleşmenin gerçekleşmesinin yolunun "ulus" haline gelmiş olmaktan başka yerlerden geçmesi gerektiğini vurgulamalıyız...

Devam edelim:

"... Türkiye. Kapitalizm tam gelişmemiştir. Yani üretim tam toplumsallaşmamıştır. (...) Ekonomik bunalımlar toplumsal bunalımlara, toplumsal bunalımlar kargaşa ve kaosa, (...) askeri darbe sonucu demokratik yöntemlere ara verilmesi..."

"Uluslaşmanın nitel dönüşümü için gerekli altyapı değişikliğinden geçmeden kurulmuş bulunan ulus devleti, uluslaşmayı ekonomik ve toplumsal anlamda tamamlayamadan emperyalist sisteme bağımlı duruma gelince, uluslaşmanın sınıfsal niteliği de değişir."

Muzaffer İlhan Erdost, kapitalizmin tam gelişmesinden, Batılı emperyalist ülkelerdeki gibi bir gelişmeyi anlıyorsa, bizce o, daha çok bekler uluslaşmayı! Çünkü Türkiye gibi ülkelerde de ekonomik bunalımlardan, kaostan, askeri darbelerden ancak toplumsal altüst oluşlar yoluyla kurtulmak olasıdır. Ekonomik gelişmeyi sağlayacak olan, bunalımlara ve kaosa son verecek olan; ancak devrimler olacaktır. Üretimin toplumsallaşması, herkese ihtiyacına göre veren bir toplumu gerektirmez mi?

Çok uluslu bir devlet olarak ortaya çıkan TC devletini emsiği gediği olan bir "ulus devleti" olarak adlandırmak, Muzaffer İlhan Erdost'un yanlışıdır denip geçilebilirdi. Ancak bu tespitin, ezilen ulusları pek gözönünde bulundurmadığı, tam da bu bağlamda ve gerçekten de var olan bir sorunu gözardı ettiği giderek açığa çıkmaktadır. Muzaffer İlhan Erdost, Türkiye somutunda coğrafya bakımından "ulus olmak"tan ne anladığını açıkça yazmalıdır. Kastettiği misak-ı milli midir; yoksa salt Türklerin yaşadığı alanlar mı?

Ayrıca, emperyalist ülkelerde uluslaşma ekonomik ve toplumsal anlamda da tamamlanarak gerçekleşmiştir de ne olmuştur. Sınıfsal niteliğindeki değişiklik, ne oranda işçi sınıfı ve geniş halk yığınlarının yararına olmuştur?! Yanıt: Oralarda da vurmazsan yıkılmayacaklardır...

Fakat burada sorun, Muzaffer İlhan Erdost'un bağımlı kapitalist bir ülkede "uluslaşmayı", "ulus olmayı" olası görmemesidir. Tabii ki bu onun sorunudur! Şöyle:

"Uluslaşmak ile ulusallaşmak, ulus olmak ve ulusal olmak doğal ki farklı kavramlardır. İçerisinde bulunan birey açısından, birinde nesnellik/edilgenlik, ikincisinde içtensellik/seçim ağır basar. (...) Ama ***bağımlı bir ulusallaşmadan söz etmek yanlış olur.*** *(abç)*

Sınıfların tek tek çıkarları ile ulusun genel çıkarı arasında, örtüşen ve farklılaşan yönler olacaktır. (...)

Emperyalizme bağımlı ülkede, yabancı sermaye ile bağlaşan burjuvazi, bağımsızlaşma anlamında ulusallaşma süreci karşısında edilgin (pasif) bir konum alır. Bağımsızlaşmanın devrimcileşmeye eklemlendiğini duyumsadığı ölçüde, burjuvazi, ulusallaşmaya karşı tutum takınır."

Biri (Aydın Çubukçu) Türk burjuvazisinin kendine bir kültür ve bir dil bile yaratmaktan aciz olduğunu savunurken, bir diğeri (Muzaffer İlhan Erdost) Türklerin uluslaşamadığından söz ediyor! filan...

"Bağımsızlaşmadan ve demokratikleşmeden yarar sağlayan sınıflar, yarar sağladığı ölçüde ve yeğinlikte, ulusallaşmadan yana olur."

Örneğin "bizim" Türk burjuvazimiz uluslaşamadığı gibi, bir de ulusallaşmaya karşı tutum almaktadır! Bu durumda uluslaşma ve ulusallaşma görevi komünistlere, devrimcilere kalıyor gibi geliyor! Can Yücel ne diyordu? Bu görevi ancak sosyalistler başarırlar! Çünkü *"en milli ve en evrensel olanlar"* onlardır. Kulakları çınlasın!

Bağımsızlık ve demokrasi mi istiyorsun, görevindir uluslaşmak ve ulusallaşmak...

Şimdi Muzaffer İlhan Erdost'un 43. sayıdaki yazı-

sına geçelim. O, "ulusal kültür"ün çıkışını ve gelişme sürecini şöyle anlatmaktadır:

"Ulusal kültür, uluslaşma sürecinde, ulus-öncesi kültürlerin, ilerici gerici yönleriyle yumaklaştığı gibi, etkilendiği başka ulusların kültürlerinin de ilerici ve gerici yönleriyle yumaklaşır.

Bu yumaklaşma, ancak bağımsızlaşma, demokratikleşme ve devrimcileşme süreçlerinde, özellikle de devrimci devinimin canlanması ve yükselmesi sürecinde içten içe açılır, çelişik yapı, süreçlere göre, farklı düzeylerde, kendini açığa vurur." (EK 43, s. 37)

Peki ama nasıldır "ulusal kültür"? İlerici midir, yoksa gerici mi?! "Ulusal kültür", **özellikle** de devrimci devinimin canlanması ve yükselmesi sürecinde nasıl bir karakter almaktadır? Böyle bir süreçte bulunmadığı, burjuvazinin egemenliğindeki tüm dünya ülkelerinde egemen kültür olan "ulusal kültür"ün emperyalist, gerici, faşist, erkek egemen filan olduğu gayet açıktır. Bu alanda açık olmayanlar ve teoriyi çorba haline getirenler, Evrensel Kültür'ün "Ulusal Kültür" dosyasını bizlere sunanlardır...

Böyle olmasa, şu aşağıdaki satırlarda kendini bir kez daha gösteren "ulusal kültür" savunusunun işi nedir? Bakınız ne diyor:

"Biçimsel bir enternasyonalizm adına (ya da ayrılmacı kimi devinimlerin yörüngesine girerek), ulusal kültürü, tümüyle gerici bir kültür olarak nitelemek ve yadsımak, emekçi yığınları, demokrasi ve devrim saflarından gericiliğin çekim alanına savurmak demektir."

Bu durumda Lenin'in ulusal kültür bağlamında yaptığı tanımlamaların yanlış olduğuna kendimizi inandırmak zorundayız! "Ulusal kültür"ün militan burjuva milliyetçiliği olduğunu söylerken; "ulusal kültür" şiarının burjuva bir sahtekarlık olduğunu söylerken; "ulusal kültür"ün aşırı gerici, dinci bir kültür olduğunu söylerken, Lenin'in yanlış yaptığına inanmamız istenmektedir...

Sonuç olarak, ulusal kültürde *"demokratik ve devrimci olanı olurlama"*mız istenmektedir Muzaffer İlhan Erdost tarafından. Bunu nasıl yapabiliriz? Şöyle yazmış Muzaffer İlhan Erdost:

"... gerçekçi olmak, önümüzdeki sorunu çözmekle özdeştir. Kendimiz için söyleyeyim: Önümüzdeki sorun eşitleşmek ve özgürleşmektir. Eşitleşme yani demokratikleşme uluslaşmanın erimidir, özgürleşme de devrimcileşmenin. Devrimcileşmek için demokratikleşme, demokratikleşme için uluslaşma. Bunun için de, ulusal kültürde, demokratik ve devrimci olanı olurlama."

Sözlükte "erim" kelimesi "menzil"in karşılıklarından biri olarak kullanılmakta olup, bir anlamıyla yolculuk sırasında durup dinlenmeği içeriyorsa da, "erim"i Muzaffer İlhan Erdost'un "bir şeyin erebileceği uzaklık" olarak kullandığından yola çıkıyoruz. Her şeyden önce, ulusal kültürde bulunan demokratik ve devrimci unsurları olumlama talebinin doğru olduğunu vurgulamak istiyoruz. Ancak biz bu olumlamayı, burjuva kültürü ve burjuva milliyetçiliğine karşı savunduğumuz **demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü**nü geliştirmek, zenginleştirmek için yaparız. Başka nedenlerle değil. Bunun için ulus olmayı beklemek ise, bizim görevimiz değildir!

"«Ulusal kültür» şiarının anlamı, ilgili aydının bu şiarı «ulusal kültür aracıyla uluslararası kültürün gerçekleştirilmesi anlamında yorumlama» vaadi veya iyiniyetiyle belirlenmez. Sorunu böyle görmek, çocuksu sübjektivizm olurdu. Ulusal kültür şiarının anlamı, verili ülkenin ve dünyanın tüm ülkelerinin bütün sınıfları arasındaki objektif karşılıklı ilişkilerce belirlenir. Burjuvazinin ulusal kültürü bir ***olgudur*** *(belirtildiği gibi, burjuvazi her yerde toprak beylerine ve papazlara taviz vermektedir). İşçileri burjuvazinin kuyruğuna takmak için onları aptallaştıran, burnu büyük yapan ve onları bölen militan burjuva milliyetçiliği –günümüzün temel olgusu budur.*

Her kim proletaryaya hizmet etmek istiyorsa, o tüm ulusların işçilerini birleştirmeli ve hem «kendi» hem de yabancı burjuva milliyetçiliğine karşı sabırlı bir mücadele yürütmelidir. Her kim ki ulusal kültür şiarını koruyorsa, o Marksistlerden değil, milliyetçi küçük burjuvalardandır." [1913] ("Ulusal Sorun ve Sömürge Sorunu", Leninizm Dizisi 6. Defter'den: "«Ulusal-Kültürel Özerklik» Şiarının Burjuva-Milliyetçi Özünün Teşhiri", İnter Yayınları, s. 93-95)

* * *

Muzaffer İlhan Erdost'un ilgili yazısının yer aldığı Evrensel Kültür'ün 40. sayısında sözkonusu olan esas "eksen", "ulusal kültür"ün egemen sınıflara ait olan "milliyetçilik" ekseniyle ilişkilidir. Milliyetçiliğin incelendiği bu dosyada, II. bölümü yayınlanmış olan "Ulusal Tiyatro" başlıklı bir makale de bulunmaktadır...

Bu dizinin yazarı Hayati Asılyazıcı, II. bölümün sonlarına doğru, Avrupa'nın ortaçağ karanlığında boğulmakta olduğu dönemlerde, Anadolu insanlarının özgürlüğü "daha iyi" yaşadıklarını ve islamiyetin Anadolu insanına hristiyanlıkta görülen tutuculuğu "daha" getirmemiş olduğunu, islamiyetin yayılmasıyla birlikte Anadolu'da uygarlığın yaşandığını anlatmaktadır! Anadolu'da dinsel baskının 16. yüzyılda görüldüğünü yazan Asılyazıcı, *"İslamiyetin çıkışından sonra, Türkiye, 1970'lerden sonra ve özellikle 12 Eylül 1980'den sonra bu yana şeriatın ödüllendirildiği ülke oldu."* tespitlerini yapmaktadır. Bunları takip eden satırlarda oldukça ilginç tahliller bulunmaktadır. Şöyle:

"Eğitim de bir kültür işidir. Sanatı kavrayamayan 1980'den sonraki siyasiler, elbetteki sahne sanatlarına boş gözlerle bakacaklardır. Bunun için, Ulusal Sanatın her geçen gün daha çok önem kazandığını görüyoruz.

Çözümsel bir yaklaşımın tohumları atılmış ama yeşermesine olanak tanınmıyor. Zamanımızın estetik sorununa bir çözüm getirmemiz gerekmektedir, özellikle Ulusal Sanata. Çağdaş yorumlarla geleneksel sanatın tüm ögelerini, toplumsal ilişkilerin gerçek özünün çözümlenmesine dayandırmak zorundayız.

Her sanat dalının «ulusallık özü» bolca varken, bunu kullanamamanın anlamsızlığı doğru değildir." (EK 40, s. 40)

"Ulusallık özü"nün bolca bulunduğu sanat dallarını anlamsızca kullanamayanlar kimlerdir? Egemen burjuva sınıflar mı, yoksa sizin gibi devrimciler mi?! 1980'den önceki siyasiler sanattan mı anlıyorlardı?!! Ve bir dizi soru!

Hayati Asılyazıcı, yazısının III. bölümünde *(EK 41, s. 39)* "Türk tiyatrosu"nun geçmişine değinir ve oyun türlerinden tulûat esas olmak üzere Batı tiyatrosundan alınanlarla birlikte, bunların *"Ulusal tiyatromuzun geleneksel ve tarihsel kaynakları"* olduklarını tespit eder. Hayati Asılyazıcı, daha sonra açık bir şekilde "Ulusal Tiyatro" yaratma görevini önümüze koyar: *"Ulusal Tiyatroyu yaratmanın, aktarmacı tiyatro yöntemleriyle gerçekleşemediğini bilmeliyiz."*

Hayati Asılyazıcı, "Ulusal Tiyatro" yazısının 43 sayısında yer alan IV. bölümünde "Türk tiyatrosu"nda "taziye"nin rolüne değinirken, Murathan Mungan'ın Nurhan Karadağ tarafından sahneye konan "Taziye" adlı oyunundan söz eder. Burada sözü Nurhan Karadağ'a bırakan Hayati Asılyazıcı'nın doğru bulduğu şu görüşler de "ulusal tiyatro bağlamında önem(!) kazanmaktadır:

*"«Taziye»nin konusu **bizim**; kişileri **bizden**; duyguları, düşünceleri ve eylemleriyle. **Bizim yaşam biçimimiz**le soluklaşıyorlar, bütünleşiyorlar. Bu kişiler insan oldukları sürece de yaşayan, seven, ölen, öldüren insan oldukları sürece de **evrensel**e uzanıyorlar." (abç)*

Tüm evrensellik vurgularına rağmen, "ulusal kültür" savunusu işte böyle yapılır. "Taziye"deki konu ve kişilerin "duyguları, düşünceleri ve eylemleriyle" **bizim** olmaları, "ulusal" olmaklığın bir kıstası ise; aynı şekilde bu, bu kıstasın evrenselliğe uzanmasını beraberinde getirmez. Faşistlik, erkek egemenliği, namussuzluk ve benzerleri evrensel olsalar da, "demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü"nün unsurları da değillerdir! Bizim bunlardan ayrımsız bir şekilde ve hiçbir sınır çekmeden öğrenme, "kültür"lenme yükümlülüğümüz yoktur. Çünkü gerçek evrensellik böyle olmaz!

* * *

"Anadolu kültürü" kavramının açıklandığı dosyalar, "Halk Kültüründe İlerici Demokratik Unsurlar" olarak adlandırılmıştır. Bu açıklamaya bakarsak 44, 45 ve 46. sayının dosyaları bununla "Anadolu kültürü"yle ilgilenmektedir...

Aydın Çubukçu, Evrensel Kültür'ün 44. sayısında, "halkçılık ekseni"nin ele alındığı dosyada "Ulusal Kültür, Halk Kültürü ve Sosyalizm" başlığı taşıyan makalesinde bazı çok açık olan şu türden tanımları kullanmaktadır:

"... «ulusal kültür» kavramının bir diğer bileşenini, kavramın çelişik yapısının diğer bir yanını ele alacağız. En genel adıyla «halkın demokratik kültürü» olarak anılan ve bir parçası bütünün hareketi bakımından «egemen sınıfın kültürü» ölçüsünde önem taşıyan bu unsur, her şeyden önce, «yeni bir kültür, yeni bir insan» hedefinin dayanaklarını içermesi bakımından incelenmeye ve eleştirilmeye değerdir." (EK 44, s. 25)

Yeni bir kültür, yeni bir insan yaratacaklara bakınız!

Doğru anlıyoruz: "*Bir parçası bütünün hareketi bakımından «egemen sınıfın kültürü» ölçüsünde önem taşıyan bu unsur*" yani "halkın demokratik kültürü"dür!!! Sanki bir elmayı ("ulusal kültür"ü alın elma yerine!) ölçüp biçip özenle iki parçaya bölmüşsünüz gibi. Bir parça, egemen sınıfın kültürü; diğer parçaysa halkın demokratik kültürü... Buna önceki satırlarımızda ve sayılarımızda yeterince değindik! Devam edelim:

"Özellikle Türkiye gibi, tarihsel ve coğrafi bakımdan son derece zengin bir kültürel birikim zemini üzerinde yer alan bir ülkede, halk kültürünün bileşenlerini ve etkili unsurlarını ayrıştırmak önem taşımaktadır. (...) «Halk kültürü» kavramı, yalnızca sol siyasi hareketler ve aydınlar için değil, aynı zamanda egemen sınıf politikaları ve araştırmacıları için de çekicidir. (...)

Kuşkusuz, devrimci işçi sınıfı politikasının «halk kültürü»ne ilgisinin temelinde yatan şey, bu oportünist ve çıkarcı beklenti değildir. Halk, sosyalizm açısından, kısaca «emeği ile yaşayan insanlar» topluluğudur. Bu bakımdan sosyalist işçi hareketinin «halk kültürü» kavramına yaklaşımı, (...) doğrudan doğruya kendi iç yapısına bakışı olarak ortaya çıkacaktır." (aynı yerde)

"Sosyalist işçi hareketi" nasıl "halk" oluyor?! En önemlisi "halk kültürü" nasıl olur da "sosyalist işçi hareketi"nin "kendi iç yapısı" olur?!! Evrensel Kültür'e göre, Türkiye tarihsel ve coğrafi bakımdan son derece zengin bir kültürel birikim zemini üzerinde yer alıyor da, diğer ülkelerin üzerinde yer aldıkları zeminler çorak mı?! Ve bir kez daha, neden "özellikle Türkiye"? Tüm bunlar teorinin çorba edilişinin örnekleridir...

Aydın Çubukçu, "halk kültürü" kavramının içeriğine, donmuş, değişmez, etkisi ve değeri hep aynı kalan unsurlar toplamı olarak bakılamaz dedikten sonra şunları yazmaktadır:

"Sözlü ve yazılı edebiyat, el sanatları, inançlar ve gelenekler, her zaman değişen bir etki ve hareket gücü gösterirler ve bunların güncel, dönemsel anlam ve

özellikleri, halkın genel muhalefet hareketinin durumuna göre değişkenlik gösterir. (...) Örneğin Türkiye'de eğer bir dönem, kır yaşamının değerleri, inançları ve diğer kültürel ürünleri sol politikaların vazgeçilmez unsuru olabilmişse ve bugün, bu eğilim önemli ölçüde aşınmış, hatta yer yer unutulmuşsa, (...) egemen sınıfların bu alanda giderek artan bir etki kazanmaları ve sol-sosyalist hareketlerin kırla olan ilişkilerinin isteyerek ya da zorunlulukla değişmiş olması da rol oynamıştır."

"Ancak ortada açık olan bir durum vardır. Genel olarak solda, (...) büyük kentlerin varoşlarında boygösteren yeni bir tür «halk kültürü»nün etkisi artmıştır." (EK 44, s. 26)

Evrensel Kültür'ün savunduğu "halk kültürü" tabii ki bu değildir. Çünkü "varoş" eleştirmenlerinin ikinci tabakasında Aydın Çubukçu ve arkadaşları da yer almaktadırlar. Sorumsuz bir takım burjuva uzmanları gibi genel olarak varoşlara eleştiri göndereceklerine neyin yanlış, neyin doğru olduğunu anlatsalar, konu giderek daha bir açıklık kazanacaktır. Hem de eleştirilen "varoş kültürü"yle kendi savundukları "halk kültürü" arasındaki benzerlikleri, uyumu daha iyi görmüş olurduk!

Aydın Çubukçu"Halk Kültürü, Seçkincilik ve Popülizm" arabaşlığı altında şunları tartışmaktadır:

"Kültürü genel olarak ileri derecede eğitim, bilgi ve görgünün bir toplamı olarak, yalnızca yönetici sınıflara özgü bir birikim ve değerler sistemi halinde gören tanımlarda, (...) (...) «halk kültürü», sözde «gerçek kültür»ün dışında ve gerçekte kültür olmayan bir şey halinde görülmektedir. Böylece (...) halk kültürünün folklorik, etnografik özellikleri dışında, sosyal bir etkisi ve gücü bulunduğu ve hele bunun içinden, geleceğe ait bir açılım olanağının çıkacağı kabul edilmez." (aynı yerde)

Burada vurgulanan temel tezi tersine çevirip olumlu olarak formüle ettiğimizde şu çıkmaktadır: Halk kültürünün ... sosyal bir etkisi ve gücü bulunur ve (hele) bunun içinden, geleceğe ait bir açılım olanağı çıkacaktır. Her ne kadar A. Çubukçu ve arkadaşları egemen sınıfların yaptıkları türden bir halkçılığın "halk kültürü"nün temel unsurları bakımından burjuva "ulusal kültür" kavramıyla çakıştığını söyleseler de; bu halkçılık, A. Çubukçu ve arkadaşlarını "ulusal kültür" savunusuna götürmüştür ve götürecektir de...

"Sosyalizm Açısından «Ulusal Kültür» ve «Halk Kültürü»" arabaşlığı altında sözüm ona, Lenin tarafından savunulan bir "enternasyonalist ve demokratik kültür" kavramına değinirken şu yorumlar yapılmaktadır:

"(Lenin'e göre, /BN) *her ulusal kültürde, «çoğunlukla aşırı ve yobaz bir nitelik taşıyan bir burjuva kültür»le, «pek az gelişmiş de olsa, demokratik ve sosyalist bir kültürün unsurları» bir arada bulunmaktaydı. Ama bu bileşim içinde, burjuva kültür, unsurlar halinde değil, belirleyici olan halinde egemen kültür olarak bulunurdu."*

Lenin'in söylediklerini rivayet eder havalarda aktarıp bu söylenenler hakkında ne düşündüğünü söylemeden, saçma sapan yanlış yorumlarla; yazılanlar gayet berrak bir dil konuşurken "o şunu değil bunu söylüyordu" gibi yöntemlerle nereye gidilebilir?

"Dolayısıyla, işçi sınıfının içinde yaşadığı somut ulusal koşullar gözardı edilmeksizin, genel olarak «ulusal kültür» başlığı altında toplanacak yapının gerici egemen sınıf karakteri de düşünülerek, işçi sınıfı için, demokratik-enternasyonalist bir kültürün olanakları değerlendirilmeliydi. Bu, sınıflar arasındaki her alanda yaşanan, nesnel uçurumun bilincinde olmanın bir gereğiydi."

Bunlardan sonra Lenin'in alıntısıyla nasıl oynadıkları, Marksist-Leninist kültür anlayışını nasıl hoyratça geçiştirdiklerini aktaralım. Önce Aydın Çubukçu'nun alıntının sunuşunu nasıl yaptığını koyalım:

"Halkçılığın «halk kültürü», burjuvazinin «ulusal kültür» kavramlarının karşısına Lenin, böylece «demokrasinin ve dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü» sloganını ileri sürüyordu."

Peki Lenin'in öne sürdüğü bu slogan sizce doğru mudur? Doğruysa neden açık bir tavır yoktur?!

Şimdi sıra, "Sol Yayınları"nın derlediği "Ulusların Kaderlerini Tayin Hakkı" kitabından düzeltilerek yazılan ve "alıntı"(!) diye verilen satırlarda! Evrensel Kültür 44. sayıdan aynen aktarıyoruz:

"Biz, **(Burada paragrafın başı yok olmuştur!)** *her ulusal kültürden yalnızca demokratik ve sosyalist olan unsurları alıyoruz ve bunları sadece ve kesinkes, burjuva kültürüne ve her ulusun burjuva milliyetçiliğine karşı olduğumuz için alıyoruz. Hiç bir demokrat, ve hele hiçbir Marksist, dillerin eşitliğini ya da «kendi» burjuvazisi ile anadilinde tartışmaya girişme gereğini, kendi köylülüğü ve küçük burjuvazisi saflarında anti feodal, ve anti-burjuva düşünceleri yayma gereğini inkar edemez* **(Burada tam bir cümle yoktur!)**. *Marksistler açısından solun, ulusal kültür sloganına* **(Burada, anlam bozan bir daktilo hatası vardır!)** *doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak kabul etmelerinin mi, yoksa bu sloganın karşısına, bütün yerel ve ulusal özelliklere uyarak işçilerin enternasyonalizm sloganını çıkarmalarının mı doğru olacağı sorunudur.* **(Burada, iki tam paragraf ve üçüncü bir paragraftan da dört cümle atlanmıştır!)** *Görevimiz, Büyük-Rusların, Yüz Karalar ve burjuva egemen kültürüne karşı, bizim demokratik ve işçi hareketimizin tarihinde de bulunan filizleri tamamen devrimci bir anlayışla geliştirerek ve öteki ülkelerin işçileriyle sıkı bağlar kurarak mücadele vermektir. Görevimiz, ulusal kültür sloganını vaaz etmek ya da bu*

sloganı hoşgörü ile karşılamak değil, enternasyonalizm adına büyük toprak sahiplerimize ve Büyük Rus burjuvalarına karşı mücadele etmektir." (EK 44, s. 27)

Alıntının **doğrusu** şöyledir:

*"Biz «demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü» şiarını atarken, **her** ulusal kültürden **salt** onun demokratik ve sosyalist unsurlarını almakta; ve sadece istisnasız burjuva kültüre, **her** ulusun burjuva milliyetçiliğine karşı karşıt olarak yalnızca bunu almaktayız. Hiçbir demokrat, hele hele hiçbir Marksist, dillerin eşitliğini ve kendi dilinde «kendi» burjuvazisine karşı polemik yürütmenin, «kendi» köylülüğü ve «kendi» küçük burjuvaları arasında antidinci ve antiburjuva düşünceler propaganda etmenin gerekliliğini yadsımaz –bu kendiliğinden anlaşılırdır, ama Bundcu bu reddedilmez doğrularla, tartışma konusu olanı, yani sorunun gerçekten nerde yattığını saklamaktadır.*

*Sorun, Marksistler için dolaylı ya da dolaysız olarak ulusal kültür şiarını atmanın mı, yoksa buna **karşı** her yerel ve ulusal özelliklere «uygunluk içinde» her dilde işçilerin **enternasyonalizmi** şiarını mutlaka propaganda etmenin mi caiz olduğudur."*

Buraya kadarki alıntıda altını çizdiğimiz yerler, Aydın Çubukçu tarafından keyfi olarak yok sayılmış ve yanlış yazılmış olan yerlerdir. Buradan itibaren ise hiçbir açıklama yapılmadan keyfi olarak atlanmış olan şu çok önemli satırlar vardır:

*"«Ulusal kültür» şiarının anlamı, ilgili aydının bu şiarı «ulusal kültür aracıyla uluslararası kültürün gerçekleştirilmesi anlamında yorumlama» vaadi veya iyiniyetiyle belirlenmez. Sorunu böyle görmek, çocuksu sübjektivizm olurdu. Ulusal kültür şiarının anlamı, verili ülkenin ve dünyanın tüm ülkelerinin bütün sınıfları arasındaki objektif karşılıklı ilişkilerce belirlenir. Burjuvazinin ulusal kültürü bir **olgudur** (belirtildiği gibi, burjuvazi her yerde toprak beylerine ve papazlara taviz vermektedir). İşçileri burjuvazinin kuyruğuna takmak için onları aptallaştıran, burnu büyük yapan ve onları bölen militan burjuva milliyetçiliği –günümüzün temel olgusu budur.*

Her kim proletaryaya hizmet etmek istiyorsa, o tüm ulusların işçilerini birleştirmeli ve hem «kendi» hem de yabancı burjuva milliyetçiliğine karşı sabırlı bir mücadele yürütmelidir. Her kim ki ulusal kültür şiarını koruyorsa, o Marksistlerden değil, milliyetçi küçük burjuvalardandır. ..."

*(Bkz.: "Ulusal Sorun ve Sömürge Sorunu", Leninizm Dizisi 6. Defter'den: "«Ulusal-Kültürel Özerklik» Şiarının Burjuva-Milliyetçi Özünün Teşhiri", İnter Yayınları, s. 93-95 **veya** Aziz Çalışlar'ın Marx-Engels-Lenin Sanat ve Edebiyat derlemesinden "Ulusal Kültür", Ekim Yayınları, s. 289-294)*

A. Çubukçu'nun bu satırları yok sayıp alıntılamaya *"Görevimiz, Büyük-Rusların, Yüz Karalar ve burjuva egemen kültürüne karşı,"* diyerek devam ettiği yerdeyse orijinal metinde şu satırlar vardır:

"Somut bir örnek. Bir Büyük Rus Marksisti, ulusal Büyük Rus kültürü sloganını kabul edebilir mi? Hayır edemez. Kabul eden kimse, Marksistlerin değil, milliyetçilerin yanında saf tutmuş olur. Bizim görevimiz..."

Çok uluslu ülkelerde, egemen ulustan komünistlerin esas ve öncelikli görevinin kendi milliyetçiliğine karşı mücadele etmek olduğunun hiçbir karışıklığa meydan bırakmayan bir açıklıkta formüle edildiği bu satırlar yoktur. Bunlar vurgulanacağına, Lenin'in "ezilen halk" konumunda olanlar için dediklerine ağırlık verilmektedir:

"Lenin, bundan sonra, Rusya'da ezilen halk konumunda bulunan Yahudiler ve onların kültürü üzerine tezlerini geliştirir. Bu nokta, özellikle «ulusal kültür» sloganının, ezilen ve sömürgeleştirilmiş halklar açısından ne anlama geldiği ve Leninist «demokratik ve enternasyonalist kültür» kavramı karşısında ne ifade ettiği bakımından önemlidir." (EK 44, s. 27-28)

Aydın Çubukçu, bu söylediklerine ilişkin olarak Lenin'den alıntılamaya devam ettiğinde, doğrudan *"Yahudi ulusal kültürü, hahamlarla burjuvaların, düşmanlarımızın sloganıdır."* diye girmektedir.

Oysa Lenin'in, makalesinde kurduğu çok önemli bir bağlantı vardır. Ezen ve ezilen ulusların ilişkileri ve çelişkileriyle; bu sorunun çözümünün Marksist-Leninist anlamda nasıl olacağı noktasıdır! Yoksa Lenin, "Yahudi ulusal kültürü" sloganını durup dururken veya aklına geldiği için ortaya atmıyor. Şöyle:

"Somut bir örnek. Bir Büyük Rus Marksisti, ulusal Büyük Rus kültürü sloganını kabul edebilir mi? Hayır edemez. Kabul eden kimse, Marksistlerin değil, milliyetçilerin yanında saf tutmuş olur. Bizim görevimiz..."

Lenin, görevleri sayıp paragrafı kapatır ve A. Çubukçu'nun yine atladığı şu cümleden sonra "Yahudi ulusal kültürü"ne geçer:

"Aynı şey, en çok ezilmiş ve kıyıma uğramış bir ulus olan Yahudiler için de geçerlidir. ..."

Lenin açık bir dil kullanmaktadır: Lenin'in özel olarak, salt ezilen ulusların "ulusal kültür" şiarını atmalarına karşı olması gibi bir anlayışı yoktur. O'nun ezen ve ezilen uluslardan komünistlere yönelttiği talep, "ulusal kültür"ün reddedilmesidir!

Peki Aydın Çubukçu ne yapıyor?

"Lenin, (...) «ulusal kültür» ya da «halk kültürü» kavramlarının karşısına çıkardığı «demokratik ve enternasyonalist karakterde bir kültür» kavramını, işçi sınıfının, politik hareketinin, ulusal sorun karşısındaki tutumunun başlıca dayanaklarından birisi olarak özetlemektedir."

Aydın Çubukçu, Lenin'in "ulusal kültür" ya da "halk kültürü" kavramları karşısına bir başka kavramı

çıkardığını söylemektedir...

Birincisi, Lenin çok açıktır! O, "ulusal kültür" ***ya da*** "halk kültürü" diyerek Evrensel Kültür gibi, bu kavramları birbirine karıştırmaz. Çünkü biz bizzat Lenin'den bunların bir ve aynı şeyler olmadığını, bir ve aynı sınıfların kültürleri olmadığını öğrendik. Çok açık gördük ki, "ulusal kültür" esasta burjuvazinin kültürüdür! Ve çoğunlukla da aşırı gerici ve dinci bir kültürdür.

İkincisi, "halk" kavramını Aydın Çubukçu'nun yaptığı gibi, *"sosyalizm açısından, kısaca «emeği ile yaşayan insanlar» topluluğudur"* şeklinde tanımlasak bile, bu tanımla Aydın Çubukçu'nun egemen sınıfları; burjuvaziyi, toprak ağalarını, kodaman tüccar ve esnaf takımını «emeği ile yaşayanlar» olarak görmediğini düşünmek istiyoruz! Ancak "halk" kavramının, siyasal kavram olarak somut bir devrim aşamasındaki konumlanışlarıyla bir "birliktelik" oluşturan sınıflar ve katmanlar için kullanıldığını belirtelim! Bütün zamanlar için ve bütünlüklü bir yapısı olmayan "halk"ın içinde işçi sınıfı, yoksul köylülük, orta köylülük, geniş küçük burjuva yığınlar, tarihteki bazı örneklerde görüldüğü üzere milli burjuvazinin "sol" kanadı gibi sınıf ve katmanlar yer alabilir...

Soruna bu anlayışla yaklaşıldığında, gayet berrak bir şekilde görülecektir ki, komünistlerin yekpare bir "halk kültürü" savunuları, en azından "ulusal kültür" savunusu kadar olamazdır! Bu durumda, "halk kültürü"ne sahip olmadığı ilericilikleri, devrimcilikleri affedecek yerde, aynen ulusal kültüre yaklaşımda olduğu gibi, "halk kültürü"nden de *"**salt** onun demokratik ve sosyalist unsurlarını"* alırız! Bunu *"burjuva kültüre ve burjuva milliyetçiliğine karşı karşıt olarak"* yaptığımızı bir an bile unutmadan yaparız!

Fakat birileri var ki, bunlar birkaç on yıldan beri bilinçli olarak "ulus" ve "halk" kavramlarını çorba ederler. Biraz geriye gidin! "Halkın Kurtuluşu", "Halkın Yolu", Halkın Birliği" ve benzeri gazeteler etrafında toparlanmış olan "halkçılar"ı bulursunuz...

Üçüncü olarak, Lenin'in hem "ulusal kültür"e ve hem de "halk kültürü"ne karşı tam olarak ne çıkardığına dokunalım. Arkadaşların hemen anlayacakları türden bir örnek verelim: Bir politik akımın "reformist karakter"de olması bir şey; bir başka akımın içinde "reformist" unsurlar olması ise bir başka şeydir değil mi? Bunlar, bir ve aynı şeyler değildir! Birinin çok az da olsa kurtarılma olasılığı sözkonusuyken, diğerinin karşısında mücadele edilerek alt edilmesi gereken bir düşman güç olduğu herhalde açıktır...

Bu örnekte olduğu gibi, bir kültürün "demokratik ve enternasyonalist" unsurlara sahip olmasıyla; bir diğer kültürün "demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü" olması çok farklı

şeylerdir. Buna bir örnek verelim: Evrensel Kültür yazarlarının 43. sayıda **tekrar etmeyi gerekli** gördükleri açıklamayı hatırlayalım. Yanlış anlaşılmaları önlemek için ulusal kültürün egemen sınıflara ait olan yanın dışında kalan yanı adlandırdıkları **"Anadolu kültürü"** kavramını kastediyoruz! İşte örneğin bu **"Anadolu kültürü"** içinde kimi "demokratik ve enternasyonalist karakterde" **unsurların** bulunabilir olması, bu **"Anadolu kültürü"**nün genelde "demokratik ve enternasyonalist karakterde" olduğunu göstermeyeceği gibi, bu kültürün "demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü" olması ise hiç olası değildir!!!

Dördüncüsü, Lenin'in "demokratik ve enternasyonalist karakterde bir kültürü" ***"işçi sınıfının politik hareketinin ulusal sorun karşısındaki başlıca dayanaklarından birisi olarak özetlediği"*** gibisinden süslü ve ama içi boş laflarla kafaları bulandıracağınıza, Lenin'in savunduğu kültürün ne olduğunu neden açık seçik vurgulamıyorsunuz?! Biz, bir daha alıntılayarak vurgulayalım ki, Lenin neyi savunuyor, Lenin'i savunur gibi yapanlar neyi savunuyor görülsün:

*"Biz «demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü» şiarını atarken, **her** ulusal kültürden **salt** onun demokratik ve sosyalist unsurlarını almakta; ve sadece istisnasız burjuva kültüre, **her** ulusun burjuva milliyetçiliğine karşı karşıt olarak yalnızca bunu almaktayız."*

Burada Lenin'in "ulusal kültür" ya da "halk kültürü"nün karşısına "demokratik ve enternasyonalist karakterde bir kültür" kavramını çıkarmadığını çok açık görürüz. Dünyanın bütün ülkelerinde kendilerini "Marksist", "Komünist" olarak niteleyenlerin kültür sorununa ilişkin olarak açık bir programları vardır. Komünistler, her ülke somutunda egemen sınıfların kültürüne ve her ulusun burjuva milliyetçiliğine karşıdırlar. Kapitalizm koşullarında sınıflara

Karikatür: Quino Mafalda

bölünmüş her toplumun, her ulusun kültüründe baskı ve sömürü düzenine karşı olan sınıf ve tabakaların kavgasında bulunan demokratik ve sosyalist unsurlar komünistlerin sahiplenmesi gereken değerlerdir. Çünkü bunlar, verili ülkenin ulusal biçimlerini taşımalarının yanısıra, *«tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü»*nü oluşturan önemli ve değerli unsurlardır! Bu yüzden bizim kültürümüz, yani hangi ülkeden ve ulustan olursa olsun tüm komünistlerin kültürü olan *«demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü»*dür!

Aydın Çubukçu bu makalesini, "Sonuç olarak" diye başladığı paragrafla şu şekilde bitirmektedir:

"Sonuç olarak «halk kültürü» diye adlandırılabilecek gelenekler, sanatlar, inançlar ve değerler toplamının sosyalizm ve işçi sınıfı politikası bakımından yalnızca bir kaynak ve olanak olarak anlamı vardır. Bir başka deyişle "halk kültürü" dönüştürülmeyi, yeniden işlenmeyi ve enternasyonalist bir içerikle güncelleştirilmeyi bekleyen bir tarihsel birikimdir."

Burada yine "demokratik ve sosyalist unsurlar" anlayışının savunulduğu düşünülebilir Fakat sorun bütünlük içinde ele alındığında, böyle değildir. Kendini Marksist, Komünist vb. olarak nitelendirenlerin önünde, "halk kültürü"nü dönüştürmekten, yeniden işlemekten ve onu güncelleştirmekten çok, işçi sınıfının ortaya çıkışıyla birlikte başlayan, süreçte şekillenen, proletaryanın dünyanın birçok ülkesinde iktidar oluşunun getirdiği uygun koşullarla da çok önemli ürünler ortaya çıkaran bir kültürü savunmaları görevi vardır. Bu kültürün adı çok berraktır: Demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü!

Devam ediyoruz...

Aydın Çubukçu, sayı 45'te tam da töreler, folklor bağlamında yazdığı yazısına şu özdeyişle başlıyor:

"Senden öncekiler nasıl göçüp gittilerse, senden sonrakiler de, öyle göçüp gidecekler.
LUCRETIUS"

Burada komünistler açısından bir sorun vardır! Bu, hem de öze ilişkin bir sorundur. Çünkü onlar öncekiler gibi göçüp gitme değil, toplumsal altüst oluşlar yoluyla köklü değişimleri gerçekleştirme göreviyle karşı karşıyadırlar. "Ulusal kültür" sorununa da bu sorumlulukla yaklaşırlar.

"Halk kültürü"nü savunma adına, hem de "halk kültüründe ilerici demokratik unsurları" savunma, koruma kollama adına, sınır çekmeden Keloğlan'ı, Karagöz'ü, Nasreddin Hoca'yı sahiplenenler bu sorumluluğu gösterecek niteliklerde olmadıklarını da göstermişlerdir.

Evrensel Kültür'ün Keloğlan değerlendirmesi 45. sayıdadır. Yazının sonucunda yeralan şu satırları aktarmak istiyoruz:

"Keloğlan halktan biridir ve içinden çıkıp geldiği halkın iktidar özlemlerini dile getirir. Dayanışmayı, sevmeyi, birlikte yürümeyi de bilen bir halkın oğludur Keloğlan, ama iktidara yürümek için egemenlerin kullandığı yoldan başka bir yol olabileceğini, zulmetmeden de egemen olunabileceğini henüz bilmeyen bir halkın."

Keloğlan'la karşılaştırdığımızda bizim alternatifimiz örneğin Arjantinli Mafalda olmuştur! Çünkü Mafalda çok daha evrenseldir, enternasyonaldir. Ve hatta o, Türkiyeli bin kız çocuğu da olabilirdi! Eğer **demokratizmin ve tüm dünya işçi hareketinin uluslararası kültürü**ne Arjantin'deki "ulusal kültür"den "demokratik ve sosyalist unsur" olma bakımından bir katkı sunmak zorunda kalsaydık, Mafalda'yı önerirdik. Tabii ki işçi sınıfının zorlu sınıf mücadeleleri tarihinin önemli örneklerinin yanısıra...

Ocak 1998

İdamdan önceki son mektup

HASAN BİLDİRİCİ

1980'li yıllarda Antep'te idam edilen Devrimci Yol militanı Veysel Günay ve 1978'de Siverek'te Bucak çeteleri tarafından katledilen Cuma Tak ve dört yoldaşı anısına...

Sevgili Gülbahar;

Ara işlere koşturulan sol sempatizanı bir gariban aracılığıyla elde ettiğim şu dosya kağıdına yazacağım mektup eline ulaşır mı bilemem. Ulaşsa bile muhtemeldir ki ben o tarihte çoktan ölmüş olacağım. Çünkü ölüm, altı aydır kapalı duran hücre kapısının öteki yüzünde. Önceleri ölüme dair konuşturmazdın beni; aslında bu son mektubu ölümle ilgili doldurmak istemezdim. Fakat kapının öteki yüzündeki cellatlarım sürekli ölümü hatırlatıyorlar bana; ne zaman hayata dair iyi şeyler düşünmek istesem mazgalı aralayıp yakında öleceğimi söylüyorlar. Şaka yapmadıklarını iyi biliyorum; yine çok iyi biliyorum ki beni ipe götürecek süreç tamamlanmak üzere. Hayat sonsuzmuş gibi savurgan davranan insanoğluna yazgılı doğal ölümler üzerine ek olarak söylenecek ne var! Her canlı gibi insanoğlu da doğar, büyür, büyüdükçe değişir, yaşlanır ve ölür. Tıpkı kullanım süresi dolan bir alet gibi veya sırtındaki yükü taşımaya takati kalmamış bir temelin çökmesi, yüzyıllık çınarın kökünden çatırdaması ya da... Savaşlarda ve sokak çatışmalarında ölmemek için öldürür insan. Neyse ki daha fazla yemek için başkalarını ortadan kaldırma alçaklığı bize ait değil. Böylesi olaylardaki ölümlerin bile bir aniliği var. Savaştasın veya eylem üstünde, hayat dolu tenine ilk darbeyi yediğini dahi hatırlamaz, yüzün savaşa asılı bir gerginlikle çalkalanırken kapaklandığın yerden bir daha kalkamazsın. Veya esir düşmüşsün; ölecek veya başka bir şekilde bitirileceksin büyük bir ihtimalle; fakat sen yine de dost birliklerin taarruzunu bekliyorsun tükenmeyen bir umutla. Savaşlara ve kurtuluş mücadelelerine dair ne çok roman okuduk. O romanların her birinde benzeri bir daha yaşanmayacak yığınla ölüm olayı var: Dostluk, fedakarlık, sarsılmaz inanç ve bağlılıklar, yaşamı hiçe sayan bir yiğitlikle oynanan ölüm oyunları... Tümü de romantik ve acımasız. Ancak hiçbir ölüm, tarihi belli bir zamanda kapını çalacak olan kadar acımasız değildir.

"Darağacından Notlar" adında bir Çek romanı okumuştum. Gestapo zindanlarında tutsak bulunan kimi seçkin devrimcilerin idam edilmeden önceki son anlarını anlatan kitabın yazarı Julius Fuçik'in hücresine, başka bir kısımda tutuklu bulunan karısını getirirler bir gün. Partinin önemli şahsiyetlerinden olun Julius'u teslim alamayan Gestapo, kadın aracılığıyla sonuç almaya çalışır: Polis şefi hatırladığım kadarıyla şöyle der kadına:

"İkna et kocanı; makul davranması ve gerekli kolaylığı sağlaması için ikna et onu. Kendisini düşünmeyecekse, hiç değilse seni düşünmeye zorla. Düşünmeniz için bir saat veriyorum size. Hala inat ederseniz bu akşam kurşuna dizilirsiniz."

Kocasını nemli gözlerle okşayan kadın, polis şefine şöyle yanıt verir:

"Komiser bey, kocam benim için bir tehdit değil. Benim sizden en son ve en büyük isteğim şu: Kocamı idam ederseniz beni de idam edin!"

Başlangıçta benimle konuşmaya tenezzül etmeyen komutanlar ve polis şefleri, dayattıkları ölüm korkusuna karşı gösterdiğim sarsılmaz irade karşısında şimdi bülbül kesilmiş durumdalar. Zırhlı tümene ait yüksek rütbeli subayların uğrak yeri oldum. İdam edilecek birini son kez görmeyi kaçırılmaması gereken tarihi bir seyir sayıyorlar galiba. Gözlerim bana oyun oynamıyorsa eğer, mazgaldan içeriyi süzenler arasında saçları dalgalı birkaç da lüks bayan gördüm. İdam edildikten sonra beni gördüklerini birbirlerine anlatacaklar. Ya da ipe gideceğini bildiği halde hala gülebilen, yemek yiyen, spor yapan ve yüz traşı olmayı sürdüren birinde yaşam ve ölüme dair gözlemlerde bulunacaklar. Ne kadar da yabancı ve tedirginler!

Bulundukları mevkilerin nimetleriyle sarhoş ve gururlu geldikleri hücre kapısından besili suratlarına ölümün dehşet solgunluğunu alarak ayrılıyorlar. Ben, kendimden emin bir halde boynumun ipte kırılacağı anı beklerken, karışık yüzlerle hücre kapısından ayrılan tarihi seyirciler cezaevi önündeki çamlığın serin havasını derinden soluyarak yaşamakta olduklarına dair tanrıya bin şükür gönderiyorlar.

Cezaevi komutanı Binbaşı Ömer ilginç bir adam. En büyük zevki eziyet etmekti başlangıçta. Günde birkaç kez kapımı açar, bacaklarımdaki iltihaplı kurşun yaralarına rağmen otuz kez şınav çekmemi, beşyüz defa oturup kalkmamı isterdi. Ona derdim ki:

Üç taş

A. KARABAĞ

Olmaz deme
İnsan halidir,
Sana kızdım
Ona kızdım
Kendime de.

Eğildim
Üç taş aldım
Savurdum suya.

Fal açtım havasına;
Gülü
Sana, ona

Dikeni
Kaldı bana

İdamı kesin biri, senin saçma sapan isteklerine neden boyun eğsin! Yoksa idamdan daha ağır bir cezamı var bildiğin? Bu konuşmam üzerine çıldırırdı Binbaşı Ömer; bir işareti üzerine çevremize toplanan asker gardiyanlara sırtını dayayarak bacak yaralarını tekmeler, tekmelerdi... Yanıbaşındaki beşyüz siyasi tutsağa kötü örnek oluyorum diye sabah sporlarına kafayı taktı bir ara. Yakında ölecek olan birinin üç adımlık yerde her sabah spor yapması ve neşeli türküler söylemesinden daha saçma birşey olamaz diyordu. Ona, uğruna ölebileceği herhangi bir ideal veya inanç varsa, kendisini bir günlüğüne benim yerime koymasını söyledim. Bunun üzerine iki gün konuşmadı benimle. Üçüncü günün akşamı mazgalı araladı ve:

"Bir günüğüne de olsa kendimi senin yerine koymam gerekmez." dedi. Fakat o günden sonra bir daha fiziki işkence yapmadı.

Sevgili Güldimi senin yerine koymam gerekmez." dedi. Fakat o günden sonra bir daha fiziki işkence yapmadı.

Sevgili Gülbahar; ölüm sandığımdan da kolaymış. Hayır, bunu söylerken alnımda kızıl bir kahramanlık bandı taşımıyorum. İdamı, sürekli kendi şahsında sınarsan varacağın nokta kesin bir delilik olabilir. Kendimi çoğu zaman ölüme meydan okuyan yoldaşlar yerine koyarak rahatlıyorum. Benden on yıl önce idam edilen yoldaşlarla aynı kaderi paylaşacak olmaktan ufak tefek hüzünlü mutluluklar çıkardığımı söylesem abarttığımı sanacaksın. Peki ölümü kesin bir inanmışı daha başka ne mutlu kılabilir? Uykunun en derin noktasında öleceğimi hissetmeyip uyanmamayı beceremedim. Böylesi anlarda korkunç bir boşluk çöküyor üstüme. Kalkıyorum. Kalan son günlerimi hayallerimin belalı patikalarına çıkarıp varılması gereken bitiş çizgisine herkesten önce varmanın doyumsuz hazzını yaşıyorum.

Az ötemdeki tutuklu arkadaşlar yatak başına üç kişi olarak yatıyorlarmış. Vardiya usulü... Cop ve kalas darbelerinin bıçak gibi kesip attığı rahatsız uyku aralarından yükselen kanlı çığlıklar hiç bitmiyor. Cezaevi Komutanı Binbaşı Ömer'le işkence üzerine yaptığımız tartışma sonuçsuz kaldı. İşkenceyi varlıkları için meşru gören katı tutumu karşısında söylenecek fazla birşey bulunmuyor. Niteliğine bakılmaksızın bu topraklar üzerindeki yönetimin devamını sağlamak vazgeçilmez kutsal bir görev ona göre. Hapishane, dayak ve idam; bu üçü hiçbir devletin, hiçbir koşulda vazgeçemeyeceği gerekli bir güvenlik sigortası! Boğaza ip geçirip öldürmekle elektrikli sandalyede kömür etme arasında herhangi bir farkın bulunmadığını belirten Binbaşı Ömer, elikanlı bir anarşist olmama rağmen hayat ve iktidar gerçeği karşısında hayli çocuk kaldığımı söylüyor. Dün gece ani bir baskın yaptılar hücreme; ellerindeki kalın kalaslarla hücre zeminini dövdüler. Sürekli kontrol altında tutulduğumdan, kaçış için gerekli elli-yüz metrelik tüneli tek başıma kazamıyacağımdan eminler. Binbaşının kafasına nasıl takılmışsa, diğer koğuşlarda başlanan olası bir tünelin küçük bir kolunun hücreme kadar uzatılması mantık dışı değilmiş pek! General Başkan'ın böyle bir mühendislik harikasını hoş görmeyeceği kesin bir gerçekken, dışardan kazınmaya başlanacak bir kilometre uzunluğundaki bir tünelin idam gününden önce hücreme isabet ettirilebileceği önemli bir şüphe olarak sürekli akılda tutulmalıymış!

İdamım yaklaşıyor olacak ki, hücreyi bugün de öldürücü malzemeleri toplamak için bastılar. Başından beri kullanmakta olduğum plastik su bardağının kesici bir sertliği olmadığı için yerinde kalmasında bir sakınca yokmuş şimdilik. Yerine tahta kaşık bırakarak geri aldıkları alüminyum kaşığın sapını usturaya çevirip damarlarımı doğrayabilirmişim onunla! Başlangıçta problem yapmadıkları saatimin camı dahi aynı işi görebilirmiş başçavuşa göre. Beni kendi elleriyle boğmak için hayatımın geri kalan kısmını sağlama alma yolunda olağanüstü bir özen içindeler sevgili Gülbahar.

Son günlerim yaklaştıkça rüyalarımın farklılaşması çok tuhaf. Ayları bulan idam gömlekli yolculuklarım ilkel darağaçları altında son buluyor çoğu zaman. İslam inanışına göre hayatı sona eren kişi cenaze töreni bitene kadarölenin kendisi olduğunu bilmezmiş; namaza durur, cenaze üstüne toprak atar, ayaküstü başsağlığı dileklerini kabul eder, fakat herkes gibi mezarlıktan ayrılmaya gelince sıra ilk doğruluşta başı mezar salına çarparmış da; "Eyvah! Ölen ben-

mişim!" diyerek feryat edermiş. Uzun süren ölüm yolculuklarım darağaçlarına ulaştığında bilincimin en uyanık noktası şöyle bir sinyal gönderiyor hep: İdam edildiğini görmekte olduğuna göre hayattasın! Bu sinyalin ardından ter içinde doğrulup kalkmak zayıflık değildir kesinlikle. Gözlerimde ölüm korkusu sınayan cellatlara teslim olmadıktan sonra hayatımın son bulacağına dair duymakta olduğum ızdırap tamamıyla şahsıma ait bir sorun. Hayatı, uğruna ölebilecek kadar çok seven insanlar ölüme güle oynaya gitmeyeceklerdir herhalde. Ancak yalvarıp yakarmayacaklardır da.

Öyle keskin bir çelişki yaşamaktayım ki sevgili Gülbahar, içinde kıvranmakta olduğum bu çelişkiyi felsefenin hangi noktasına oturtacağımı bilemiyorum. Hiçbir kurtuluş umudunun bulunmadığı, bütün dost yüzlerin çalındığı bir yer ve zamanda son günler yaklaştıkça kendini daha fazla yok saymak zorundasın ki, kollarına yapışacak olan mengene ellerin parmak uçlarına korku ve paniğe dair en ufak bir ipucu bırakmayasın. Başka muhaliflere emsal olsun diye boynuna ip geçirecek olanlar yaptıkları işin meşruiyetini gözlerinin manasında sınayacaklardır kuşkusuz. Gözlerinin derinliklerinde aradıkları korkunun en benzersiz olanıdır. Korku azdırır; cesaret sınırlar cellatları. Değirmenden farksız zalim çarkın dişlileri arasına yumuşak bir tahıl danesi olarak düşersen yenilip yutulmaya hazır un olarak dökülürsün kurtlar sofrasına. Halbuki ben küçük, fakat öğütülüp yutulması olanaksız bir beton çivisi olarak düşmek istiyorum sofralarına.

Sevgili Gülbahar; Fırat boylarından bir arkadaşım anlatmıştı: Hakimiyet altında bulundurduğu köyleri akıl almaz bir cambazlık ve zalimlikle yöneten Bucak aşiretiyle devrimciler arasındaki çatışmalardan yalnızca bir sahne... Aylardır sürmekte olan sonuçsuz çatışmaları gerillaya dönüştürmek isteyen beş Kürt devrimcisi, yüzlerce kanun kaçağı eşkıyanın ağa lehine örgütlenip çapul ve ganimet peşinde koştuğu kırk köylük Bucak hükümranlığına sızar birgün... Fakat grup şanssızdır; geceyi geçirmekte olduğu ilk köyde ihbarı yiyip kuşatılır. Ağanın hükümranlık alanında bulunan kırk köyün eli silah tutan köylüleri çete reisleri tarafından suç ortaklığı için çatışma alanına sürülürler. Beş kişilik devrimci grup ve grubu kuşatan birkaç yüz kişilik ağa gücü... Başkentte parlamentoda bulunan ağanın bölgedeki çete reislerine verdiği talimat kesindir: Her ne pahasına olursa olsun grup imha edilecek! Çatışma, sabahın erken saatlerinde başlar, günboyu sürer. Kürt yurdunun acılı bozkırlarında gece de dinmez kurşun sesleri. Bu ara mevziden mevziye küfürleşmeler olur, karşılıklı teslim ol çağrıları yapılır. Fakat grup kuşatılmıştır; grubun hayata dair fazla bir beklentisi yoktur; umut bağlanılan gece karanlığı da hızla kayıp gitmektedir işte! Karana bir beklentisi yoktur; umut bağlanılan gece karanlığı da hızla kayıp gitmektedir işte! Karanlıkta gökyüzüne gönderilen işaret mermileri uzak bozkırlardaki yoldaşları tarafından farkedilmez...

Grup sorumlusu Cuma Tak, acımasız gerçeğin farkın farkedilmez...

Grup sorumlusu Cuma Tak, acımasız gerçeğin farkındadır.ağa zulmü görerek büyümüş bir ırgat çocuğu olarak hemen hemen tüm elebaşlarını tanıdığı çetenin ne kadar acımasız ve vahşi olduğunu yakından biliyor. Tarla sulamakta olan yaşlı amcasını başka bir nedenden dolayı değil, Kürt devrimcilere yakınlık duyduğu ve Cuma gibi buyruktanımaz asi bir yeğene sahip olduğu için diri diri patoz makinasına atıp öğütenler yine bunlardır.

Yakın jandarma karakolları çatışmayı görüp duydukları halde herhangi bir müdahalede bulunmak istemezler. Çatışmayı başkent gecelerinden takip eden ağanın bölge yetkililerinden özellikle bir ricası vardır: Olaya müdahale edilmesin lütfen! Bölge askeri yetkililerinin arayıp da bulamadığı birşeydir bu. Kürt Kürdü kırmaktadır! Ancak asker ve polis tarafından ne zamandır imhası düşünülen grubun herırmaktadır! Ancak asker ve polis tarafından ne zamandır imhası düşünülen grubun herhangi bir şekilde kuşatmayı yarmasından kuşku duyulmaktadır yine de. Ağa, bu güvensizliğe üzülür ve yüz metreden saman çöpü indiren adamlarının halledemediği bir sorunu bölgede başka hiç kimsenin halledemeyeceği gerçeğini tedirgin askerlere söylemek zorunda kalır.

Samanlık ve ahırı da bulunan köy evinde kuşatılan grubun cephanesi çatışma uzadıkça azalmış, uzak alanlarda bulunan ağa yandaşlarının olayı haber alıp gelmesiyle kuşatanların sayısı artmıştır. Fakat herkes aynı şiddetli arzuyla yönelmez gruba. Devrimcilerin bir problemi bulunmayan, hatta hayatında tek devrimci görmemiş olan sıradan köylülere çatışma anlamsız ve sıkıcı gelmeye başlar. Böyleleri çete başlarının iteklemelerine rağmen yakın mevzilerden hedefsiz birkaç el ateş ediyor, sonra kendi ilgisiz dünyalarına dönüyorlar. Devrimcilere gizli sempatisi olan birkaç çetebaşı da ilgisizdir çatışmaya. Diğerlerinden daha aktif görünen bunlar, grubun kuşatmayı yarması için çatışmayı özellikle uzun tutmaya çalışırlar. Ağa orada yoktur; fakat çatışmaya esas damgasını vuran onun zalim ruhu ve yakın mevzilere sokulan has adamlarının yürekten çabalarıdır. Kuşatma altındaki evin yakınlarına kadar sokulan çetelerin samanlığı ateşe vermesiyle çatışma üçüncü gün seyir değiştirir. Çıradan farksız yanan samanlık damının içeri düşürdüğü fırın ısısına dayanamayan devrimciler tek tek dışarı çıkmak zorunda kalırlar. İçeride kalanın koruma ateşi altında dışarı çıkan, kurşunlanıp düşer. Ne kuşatma altında akıp giden zaman,

ne sırtlarını dayadıkları ev ve ne de arkadan gelen cılız koruma ateşi yeni bir mevzi tutma şansı tanımaz onlara. Dört kişi, çemberi yarmak için üç gündür denemedik tek yol bırakmayan dört yiğit insan, beş-on metre aralıklarla düşer kalır. Bir ara Cuma, alevlerin henüz sıçramadığı oturma odalarından birine geçer; fakat o da son mermisini dışarı çıkan yoldaşları kollamada tüketmiş, savunmasız kalmıştır.

Cesetleri toplamaya başlayan çeteler, vurulanlar içinde Cuma Tak'ın olmadığını hemen anlarlar. Halbuki özellikle aranan odur; onun bölge zalimlerini titreten isyancı varlığıdır.Girdikleri odada Cuma'yı sıkılı bir yumruk gibi hırslı ve içine kapanık bulurlar. Tozlu dişleri kan kurusu dudaklarına gömülü bir halde. Kaptırmak istemediği mermisiz silahını son birhamleyle dizinde parçalayan Cuma, boyuneğmez isyancı varlığını esir alınışını acıyla izler ve üstüne atlayan cellatların yüzüne tükürür. Cuma'yı dipçiklerler; ellerini arkadan iple bağlayıp dışarı çıkarırlar. Hazır bekletilen traktör römorkuna yüklenir cesetler; Cuma ölü yoldaşlarının ortasına oturtulur. Ancak cesetlerden biri, son soluğunu teslik etmemiştir henüz. Traktör yola koyulduktan az sonra yaralı yoldaşının kanlı iniltisi başlar. Rüyada gibidir Cuma; dalgın ve tepkisiz; ısrarla başını doğrultmaya çalışan yaralı yoldaşını ıslak gözlerle okşamaktan başka bir şey gelmez elinden. Ne onun su isteyen acılı iniltilerine cevap verebilir, ne de koynuna dolan pıhtılaşmış kanları temizleyecek bir harekette bulunur. Bir heykelin sabit tepkisizliğiyle dayanır bu ızdıraba Cuma. Atlı, cipli, traktörlü bir yolculuk... Bozkırda süren yolculuğun ilk molasında cesetlerden gelen inilti farkedilir. Acımasız eller bulur çıkarır iniltinin çıktığı bedeni. Cuma, yaralı yoldaşının ikinci kez öldürülüşüne katlanmak zorunda kalır.

Gece yarısına doğru varılan mevki ağaya ait bir iç köydür. Çatışmaya isteksiz katılan köylülerin çoğu dağılır burada. Yaşamlarında hiç karşılaşmadıkları devrimcilerin kurşuna dizilmesine katkıda bulunmayı içine sindiremeyenler ilgisiz noktalara çekilirler. Aslında ilk saldırı hırsı kaybolmuştur. Ortada, intikamının alınacağı kesin dört ceset ve cesetlerin başucundan ayrılmayan boyuneğmez bir isyancı bulunurken içi rahat olan kimse yoktur. Cesetleri köy meydanına çektikleri römork içinde bırakıp Cuma'yı evlerden birine hapsederler. Evin kadınları az da olsa, Kürt halk yaşamına bağlı kimselerdir. Ötelerden gelen bir ulusal duygusallıkla, her türlü kulluğu kabullenen çetelere eğilimleri yoktur en azından... Bir çolunu bulup kapı arkasına sokulan evin gelini kaçıp gitmesini söyler Cuma'ya:

"Fakat nasıl?" diye sorar Cuma. "Yoldaşlarımın katilleri evi sarmışken ben nasıl kaçabilirim?"

Kadın, elbiselerinden birini vermeyi teklif eder ve evden çıkacak taze bir gelini hiçbir erkeğin yoklayamayacağını söyler. Ancak Cuma suskundur; köy meydanında dört yoldaşının cesedi yatarken, kaçıp kurtulmanın ince hesaplarına dalamaz. Sabaha doğru bir çetebaşı girer Cuma'nın hapsedildiği odaya. Kandavası nedeniyle ondan fazla insanı kurşuna dizdikten sonra ağaya sığınmaktan başka çaresi kalmayan ellisindeki bu kaçağı Cuma eskiden beri tanımaktadır. Cuma'yı tuvalet bahanesiyle evin aşağısındaki dereye götüren çetebaşı, ellerindeki ipi çözer, en az elli metre ilerledikten sonra sırtını döner ve Cuma'nın kaçıp gitmesi için beklemeye başlar. Fakat Cuma kaçmaz; adamın kendisini bıraktığı ilk haliyle karanlığın ortasında öylece durur.

"Elini ayağını öpeyim Cuma! Seni öldürecekler!" diye yakarır adam.

Cuma bir kaya parçası kadar tepkisizdir. Adam çıldıracaktır neredeyse:

"Tuvalet için sırtımı döndüğümde kaçıp gitti derim. Sen de bilirsin ki, ağa dışında kimse beni sorgulayamaz."

Ne zaman sonra Cuma dile gelir ve şöyle der:

"Köy ortasında dört ceset varken yoldaşlarımın yanına hangi yüzle dönerim Apê Mehmet?!"

Apê Mehmet, kaçmadığı için öldüresiye dipçiklemek istediği Cuma'yı çaresiz geri getirir eve. Az sonra günün ilk ışıkları köye düşer. Evlere dağılan ve geceyi açık havada geçiren çeteler, ceset yüklü traktörün çevresine birikirler. Akıbeti hakkında henüz herhangi bir karara varılmayan Cuma da çıkarılmıştır köy meydanına... Cuma, ölü yoldaşlarının başucuna gelir ve sayısız namlu altında, birazdan kafasına sıkacak olanları dahi sarsacak olan konuşmasını yapar. Kürdün canına okuyan ağalığı ve onun gözüdönmüş eşkiyalarını yerin dibine batıran bir konuşmadır bu. Ağanın has adamlarından biri, yakın mesafeden kafasına ateş etmekle Cuma'yı susturur; fakat birkaç ay sonra yerine getirilecek olan kendi ölüm fermanını da imzalamış olur adam.

Cuma ve yoldaşlarının cesetleri aynı gün traktörle Fırat kenarına getirilir. Ayak ve kollara bağlanan taş ağırlıklarla cesetler uçurumlardan Fırat'ın derinliklerine bırakılır. Fakat Kürt bozkırlarını titreterek gezen çeteler eskisi kadar yürekli değillerdir artık... Fırat onların alınlarında giderilmesi imkansız bir suç damgası olarak yerini bulur. Nereye giderlerse gitsinler, hangi kuytulukta sulara avuç atarlarsa atsınlar, Kürt yurdundan bir türlü ayrılmak istemeyen Fırat'ın boğumlu suları çıkar karşılarına. Fırat öfkeli ve tedirgindir; dibinde tuttuğu beş cesedi dışına atmak için tam kırk gün kırk gece kendini yırtar durur. Sonra birgün, bozkırları eleyip gelen kızıl bir fırtınanın ardından Fırat durulur ve taş ağırlıklarından kurtulan cesetler çıktıkları su yüzünden cellatların dehşet bakışları altında, ağa topraklarını bir baştan bir başa geçerek, haftalardır Fırat suyu gözleyen yoldaş ellere

gelir düşer...

Sevgili Gülbahar; Kemikkıran Komiser Sabri'yi vurduktan sonra atladığım sokaktan çıkabileceğime gerçekten inanmıştım. Fakat vurup indirdiler beni; birçok yönden gelen kurşunlarla allak bullak olan yüzüm iki yıldan fazla bir zaman emeğimi verdiğim Dutludere'nin tozlu sokağına karıştığında bu işin artık bittiğini düşündüm. O anda ve sonrasında ölmeyi çok istediğim halde yeniden öldürmek için beni yaşattılar. Ölümcül yaralarımı tedavi edip derin olmayanları kanattılar. Kurşunu alınmamış iltihaplı bacak yaralarımla darağacı altına getirip bıraktı yazgım beni. Şu anda gerçekten çok merak ediyorum: Hangi gerekçeyle çatılır bir darağacı? Kesinleşen idam cezalarıyla orantılı olarak mı, yoksa olası rakamlar üzerine mi? Kendimi hayatta bir günlük misafir olarak görmeyi becerdim artık... Bunu becerdim evet; ülkenin kemiklerini kıranlara karşı en ufak bir gıptam yok; onlardan korkmuyorum ayrıca; en demokratik yasaları dahi göstermelik ve başkalarından aşırılma. Tek celselik duruşmada savunma hakkımı dahi kullandırtmadılar. Suçlarla bu kadar ilgiliyseniz dedim, şehrin kemiklerini kıran bu iki değerli görevleniz en az onbeş cinayete imza attı. Buyrun, sizlere bu iki görevlinizin işkenceyle öldürdüğü veya kurşuna dizdiği onbeş insanın ismini veriyorum. Fakat bu anlattıklarım, tepeden tırnağa haksız önyargılarla yüklü, koyu gözlüklü hakimlere hikaye gibi geldi.

Sevgili Gülbahar; bütün bu olup bitenlerden çıkardığım sonuç şu: Kendisine, başkalarının imhası üzerine sınırsız bir hayat hakkı tanıyan bu gaddar yönetici sınıfla emeğe dayalı halk yaşamı arasında en ufak bir bağ bulunmuyor. Yöntemleri acımasız ve öldürücü. Yıkılacağı mutlak benzersiz bir yapıyı ayakta tutmaktan başka gayesi olmayan milyonluk teşkilatın muhalefete olan tepkisi, komşusunu çekemeyen sıradan bir cahilin tepkisinden daha kaba ve kindar. Elegeçirildiğim andan başlayarak yaralarımla oynadılar. Ölümcül yaralarımı iyileştirmeleri, beni kendi elleriyle asmak istemelerindendi. Ayaklarım ranza demirine zincirliyken kontrole gelen doktora göre ben vatan için herşeyini vermeye hazır bir komiserin katiliydim! Hayat hakkım yokmuş esasında! Yaralarımın pansuman edilmesi, kapı altından uzatılan günlük tayın, küflü döşek üzerine gerdikleri ortası delik kıllı battaniye, traş olmam için kantinden alınan permatik; bütün bunlar, kısacası bir süre daha yaşayacak olmam, büyük insanlar topluluğu olan komutanların bir lütfuymuş!

Yeni bir lütuf üzerine asılmadan önceki ilk ve son görüşmemi yaptım ailemle. Sayısı otuzdan az olmayan komando kordonu içinde görüş yerine giderken böyle söyledi Binbaşı Ömer. Camına kalbur sıklığında tel perde gerdikleri görüş kabininin öteki yüzünde bekleyen annemi hayli perişan gördüm. Beraberinde gelen ağabeyim sıkı tembihlemiş olacak ki, başlangıçta idama dair birşey konuşmadı annem. Ağladı. Bana dokunamamanın sıkıntısıyla kıvrandı, burnunda kalan çocukluk kokumu tekrar tekrar duyumsamak için varsa kirli çamaşırlarımı yıkayıp ütülemek istediğini söyledi. Sonra eski günlere uzandı. Ben onun anne yüreğinde hâlâ süt kokan bir çocuktum. Sabahları uyandırmaya kıyamadığı nazlı bedenime mezardan farksız bu zindanlarda ne acılar çektiriliyordu kimbilir?! İki kişiden fazlasına izin vermedikleri için ablamla babamın nizamiye kapısında beklemekte olduğunu söyleyen ağabeyim, mahkemeyle ilgili gelişmelerden haberimin olup olmadığını sordu. İdam kararının üst mahkemede onaylandığı biçimiyle kaldığını ve kan isteyen generaller heyetinin büyük bir ihtimalle en kısa zamanda asılmama karar vereceğini söyledim. Ve ufak bir dokunuş bekleyen annemin o andaki sarsıntısından çok, idam edilmemden sonraki acılı hayatını düşündüm:

"Oğlumun yerine beni asın!" diye feryat etti annem.

"Öldürdüklerinin de anneleri vardı!" dedi Binbaşı Ömer.

"Oğlu asılacak olan bir kadına söylenebilecek en acımasız söz!" dedim.

Annemin siyah saçları arasından fışkıran tutam halindeki beyazlara takıldım; solgun yanaklarına süzülen gözyaşlarına... Yüzümü gölgeleyen camı yumruklayıp haykırdı:

"Oğluma dokunmam gerek! Onun nazlı tenine!..."

Yakarmanın ve verilmiş ip emrini uygulamaktan başka bir fonksiyonu bulunmayan emir kullarından herhangi birşey istemenin faydasız olduğunu söyledim:

"Ziyaretçilerin mahkuma dokunması yönetmeliğe aykırıdır!" dedi Binbaşı Ömer.

Duvardan farksızların eline sağ düşmüş olmaktan bir kez daha derin bir ızdırap duydum; ciğerleri sökülen annemin acısını hafifletmenin olanaksızlığını gördüm ve bir yıl dahi sürdürülse böyle bir görüşmenin bizi altüst etmekten başka bir işe yaramayacağını düşünerek, son sözlerimi söyleyip ayrıldım görüş yerinden.

Sevgili Gülbahar; ipe götürülmeden önce bir görüş daha yaptırılır mı bilemem. Oyalayarak ömrünü uzatacağım bir hayat taşımadığımı biliyorum. Hayatımın sona erdirileceği o günden bir veya iki gün önce yapılacak olası bir görüşme ailemde benimle ilgili son anı olarak kalacak. Bende ise ölü bir görüntü. Ölü görüntü dahi denemez buna. Hayata ve ölüme dair herhangi birşey hissedemeyeceğim yokluğumda his ve görüntülerin ne anlamı olacak ölü tenim için?! Beni ben için asıyor-

larsa boşuna. Çünkü ölüler nasıl öldüklerini hatırlamaz, acı nedir bilmezler. Sırf bu kadarıyla bile ben öldükten sonra daha ne kadar yaşayacakları belli olmayan generallerden daha avantajlıyım. Onların küflü düşlerindeki korkulu bir ölümyıldönümü olarak kalacağım ben.

Her şey tamam sevgili Gülbahar; koridoru paspaslayan sol sempatizanı tutsak bu sabah idam kararının generaller kurulu tarafından onandığını bildirdi bana. Diğer taraftaki tutsak yoldaşlar ipe hazırlıklı gitmemi istiyorlar sanırım. Önümdeki sabah gideceğim kesindir. Provamı yaptım; yoğunlaşmış hayatımı bir kez daha gözden geçirdim; isyanıma pişmanlığım yok hayır! Ancak duvardan farksız zalim teşkilat karşısındaki çocukluğumuza yanarım! Ah keşke biraz daha büyük olsaydık!

Bu mektubu, koridor paspaslayan sol sempatizanı bir arkadaş vasıtasıyla diğer bölümdeki arkadaşlara ilettikten sonra, son sözlerimi ber kaç satırla kağıda döküp idam vakti kapıda bekleyecek olan aile fertlerine ileteceğim. Ailemin alacağı görüş iznini bir kaç dakikiyla sınırlı tutacağım. Yaşanacağı mutlak geleceğin devrim fırtınası ölmeden önceki son arzum olarak düşlerimin ateşinde yaşayıp, ipi kendi ellerimle boğazıma geçireceğim! Seni ve geleceğin bütün yoldaşlarını çok seviyorum Gülbahar!

Sorular-Cevaplar

HASAN ATEŞ

"Mendilimde öfke, çıkınımda bilinç
Uykusuz kalır mısın kitaplarıma...
Dudaklarımda hüzün
Avuçlarımda sevinç
Kulak verir misin çığlıklarıma.
Dağları aşarak gelmişim sana;
Demir kapıları kırarak
Işık olur musun karanlıklarıma" diyorsun
Çiçekli bayram kartında...

Aç çıkınını
Serpilsin bilincin soframıza da.
Mendilindeki öfkenden bana da ver
birkaç tutam.
Beni de uykusuz bırakıyor kitaplar
çoğu geceler
Bırak, senin olsun avuçlarındaki tatlı sevincin
Fakat, hüznünü gecikmeden buraya gönder
Çığlıkların
Benim de çığlıklarımdır inan.
Dağları aşarak geldim diyorsun, sağol
Gel,
Bilincin hem aş, hem de ışık olsun hepimize
Göreceksin,
Demirler de, betonlar da gölgeliktir
o zaman bize.

Eylül'84

Ana

ASİYE ÖZKURTUL

Sevgili GÜNEY okurları, bu sayıda size Gorki'nin **Ana** adlı romanından bahsetmek istiyorum. Sanırım pek çoğunuz bu romanı okumuşsunuzdur. Size bu romanı tanıtmak tereciye tere satmaya benzeyecek, ama hoş görünüze sığınarak, hâlâ okumamış olanlara ve özellikle genç okurlarımıza bu romanı tanıtmak istiyorum.

Ana, ilk basıldığı tarihten beri, genç yüreklerin sola, daha sola sosyalizme, komünizme kayışında etkin bir rol oynamıştır. **Ana,** Gorki'nin en tanınmış eseri ve belki de dünya devrim tarihinin en ünlü romanıdır. Sosyalist gerçekçiliğin edebiyat alanında örnek eserlerinden biridir ve pek çok sosyalist gerçekçi sanat eseri gibi bu romanın da kahramanları "sıradan" insanlar ve mesajı aydınlıktır.

Romanımızın konusu genç, komünist işçi Pavel'in anasının, önce oğlunu koruma ve ona yardımcı olma duygusuyla, daha sonra ise bilinçli olarak devrimci mücadele saflarına geçmesini anlatır.

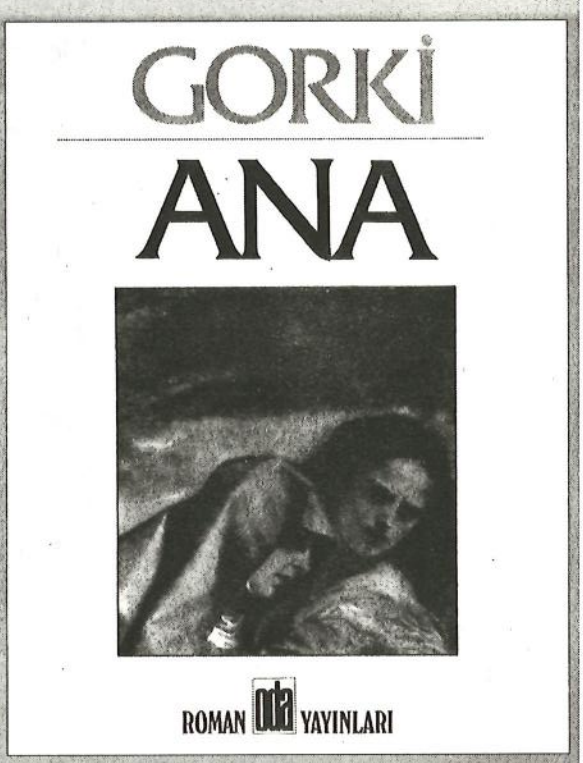
Ana sıradan bir ev kadınıdır, kocası işçidir ve hemen hemen her akşam eve sarhoş gelip olmadık nedenlerden onu –Pavel'i de– döver, okuma yazması yoktur, tüm hayatı evi, ailesi ve yediği dayaklardır, yaşamında sevinçli hiçbir şey yoktur. Konumunu kabullenmiş, sindirilmiş, silik bir kişidir.

Kocası öldüğünde, delikanlı çağına girmiş olan Pavel fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar, ilk kazandığı paralarıyla fiyakalı bir giysi alır ve tatil günlerinde meyhaneden eve sarhoş döner. Ana sarhoş eve dönmesine üzülse de, oğlunun bu hallerini yadırgamaz, çünkü onun tanıdığı yaşamda bu normal olandır. Fakat Pavel bir süre sonra değişmeye başlar, meyhaneye hemen hemen hiç gitmez, tatil günlerinde ayık olur, anasına "siz" diye hitap etmeye başlar, gece yarılarına dek kitap okur, kitapları o kadar çoğalır ki, eve bir kitap rafı yaptırır. Önceleri oğlunun bu değişmesi, özellikle eve sarhoş gelip serserilik yapmadığı için ananın çok hoşuna gider, ama oğlunun tanıdığı diğer delikanlılardan değişik olmasını yadırgar.

Oğluyla bir konuşmasında, oğlu ona yasak kitaplar okuduğunu, dünyada gerçek adaletin yaratılabileceğini, insanların karanlıkta tutulduğunu ve onları aydınlatmak gerektiğini anlatır. Oğlu öyle açık, öyle ciddi ve öyle kararlı konuşur ki, ana oğlunun kendisini tamamen davasına adadığını hisseder ve onun başına bir şeyler gelmesinden korkar. Çünkü oğlunu Çar'ı ve tanrıyı tanımayan insanların baştan çıkarttığını ve bu insanların çok korkunç olduğunu düşünür. Diğer taraftan oğlu gibi düşünenlerin başına kötü şeyler geldiğini duymuştur.

Bir gün Pavel anasına birkaç gün sonra yoldaşlarının eve geleceğini söyler, ana o birkaç günü korku içinde geçirir, gelecek olanların acaip korkunç görüntülü ve tavırlı insanlar olduklarını düşünür. Fakat eve gelen konuklar hiç de ananın korkacağı türden insanlar değillerdir, hepsi genç, sıcakkanlı ve samimidirler. Bu ilk toplantıdan sonra ananın –Pavel'in– evinde sık sık toplantılar yapılır. Ana pek anlamasa da bu toplantılardaki konuşmalara sık sık kulak misafiri olur ve bu toplantılardan anladığı odur ki; bu samimi, dürüst, temiz kalbli genç insanların, insanlığın kurtuluşu için her türlü fedakarlığı yapabilecekleri, kendilerine acımayacakları ve her tehlikeyi göze alacaklarıdır. Ana oğlunun ve yoldaşlarının doğru yolda olduklarını yüreğinde hisseder, ama onları bekleyen tehlikeleri düşündükçe içi burkulur, korkar.

Derken ananın korkularından biri gerçekleşir, oğlu Pavel fabrikaya gizlice bildiri sokma suçundan tutuklanır. Ana oğlu tutukluyken, bildirilerin fabrikada gizli dağıtımı sürerse, oğlunun suçlanamayacağını ve uzun süre tutuklu kalmayacağını düşünür. Oğlunun yoldaşları da aynı görüştedirler, ama dikkati çekme-



den fabrikaya bildiri sokacak yoldaşları yoktur. Bunun üzerine ana oğlunun hapisten çıkabilmesi için, seve seve bildirileri gizlice fabrikaya taşır (nasıl yaptığı konusunda ipucu vermiyorum). Bu iş çok hoşuna gider, kendine güveni artar ve kendisinin de oğlunun ve onun yoldaşlarının mücadelesinde bir işe yarayacağını görür.

Oğlu bir yürüyüşte elebaşı olarak tekrar tutuklanır, anayı oğlunun yoldaşları şehre yoldaşların yanına yerleştirir. Şehirde ananın günleri oğlunu hapiste ziyaret etmekle, mahkemelere katılmakla, köylere ve kasabalara gizli yayın ulaştırmakla, şehirde yürütülen mücadeleye katkılarda bulunmakla geçirir. Oğlu için duyduğu acı ve üzüntü hafifler, çünkü mücadelenin nasıl dişe diş yürüdüğünü ve insanların hangi zorluklara, nasıl göğüs gerdiklerini görür, oğlu da onlardan biridir.

Ana, bir zamanlar tanrıyı ve Çar'ı devirecekleri için korktuğu bu çocukları, yoldaşları olarak görür. Ve romanın sonunda hep genç yoldaşlarının başına gelmesinden korktuğu tutuklanma; çantası yasak bildirilerle tıka basa dolu, onları başka bölgelere götürmekle görevli olarak tren istasyonunun bekleme salonunda tren beklerken başına gelir. Fakat bu tutuklanma pek kolay olmaz, ana çevresindeki hafiyeleri sezer ve onlardan kurtulmanın mümkün olmadığını görünce, çantasındaki bildirileri havaya atarak orada bulunan halka dağıtır, insanlar bildirileri kapışır, bundan cesaret alan ana avazı çıktığı kadar oradakilere neden tutuklandığını anlatır ve onlara şöyle seslenir:

"– yoksulluk, açlık ve hastalık, işte insanlara emeklerinin verdiği şey bu. Her şey bize karşıdır, bizler bir ömür boyu, her gün iş içinde, pislik içinde, hile içinde yaşıyoruz, oysa emeğimizin ürünüyle başkaları eğlenip tıkınıyorlar ve bizi, zincire vurulmuş köpekler gibi, karanlıkta tutuyorlar; biz hiçbir şey bilmiyoruz ve korku içinde her şeyden çekiniyoruz! Bir gecedir ömrümüz karanlık bir gece!"

Sivil polis ve jandarma ananın üzerine yürüyorlar, ona bildiri dağıtmaya, anlatmaya devam ediyor:

"– Ey halk güçlerini, bir tek güç halinde topla!"

Jandarma itiyor anayı; ana devam ediyor:

"– Hiçbir şeyden korkmayınız! Ömrünüz boyunca yüzünüze sindirip durduğunuz işkenceden, her gün yürek kemiren iç kurutan işkenceden daha acısı yoktur."

Anayı dövüyorlar acımasızca, ana haykırıyor:

"– Denizler kadar kanla da adaleti söndüremezler."

Dayak devam ediyor, ana da:

"– Sadece kinleri biriktiriyorsunuz, aptallar! O kin sizi boğacak!"

15.12.1997

Gözlerin

MÜRÜVVET CACIM

Gece gözlüm
Gün ışığı çilemeye başlarken
Bedenim tutsak
Fikrim firarda
Ölmemişim zindandayım
Gece gözlüm
Yaşanmamış bir ömür var
daha yaşanacak

VE
Gecelerimin sesine ses olan sevdan
Sevdama neleri sığdırdım bir bilsen
Dağların hasretini
Gündüzün ışığını
Ve senin gözlerini
Ağustos sıcağı gözlerin
Yüreklere maviliklerden
Özgürlükler serpen gözlerin
Gözlerin yüreğimin kuytusunda
Hercai menekşe.

Gece gözlüm
Umutlarım dört duvar arasında
Gün ışığım prangalı
Demir kapılar karıştı düşlerime
Düşlerim sımsıcak
Kara gözlüm
Güneş yine doğacak
Geceyi ortadan bölerek

VE ben yine yazacağım
Dört parçan tek parça olana dek
Dört yürek parçası.
Yazacağım
Sana olan sevdamı
yüreğime kök salmış
Her parçanın sevdasını
Sevmem afattır, karam
Bilirsin, kinim de öyle,
VE
Uğruna ölmekse bu sevda
Ölümden öte köy varmı?
Gece gözlüm.

21.8.1988, İstanbul

köprü

TAN DOĞAN

köprüyü geçene kadar
altında yüzerim yaşamın tam onikisinde serin suların
ki yüreğim yangın yerleri
ki aklım fikrim ölümde
aklım fikrim top tüfek önünde duran canlarda
yüzdüğüm suların kan revanlığında
ve ekmeğin güneş rengi sıcaklığında
ve yanlızlığın bulutlara değme anında
kurşun kovanlarında silah namlularında
arpacıkta gezde gözde gözlerim
tetiklerin nöbetlerinde baykuşlara inat
toprakla paletlerin arasında bedenim
parmaklarım yaprak yaprak menekşe sümbül lale gül
parmaklarım güvercin kanat kanat
biraz somali yazar ve biraz bosna
tırnaklarımdan sökülmez sevi dizeleri
damarlarımdan çekilmez ol dost ol yürek
sonra türkülerinde gözüyaşlı anaların
sonra mezar taşlarında aklım fikrim
sonra sütdişi çıkmamış bebelerde ve çocuklarda
ve halaylarda ve horonlarda olmamış düğünlerde
ellerim yırtılan mendillerde
ellerim dağılan bedenlerde
dillerimde bir uzun öykünün bitimsiz acısı
umarsız gecelerin yıldızsız yolculuğu
dillerimde kuyular dillerimde kovalar
ve zehirli suların küflü sarmaşığı
ve vebalı fareler paslı çiviler dikenler
dillerimde kaderler dillerimde kederler
ve postalların ezip geçtiği yollar

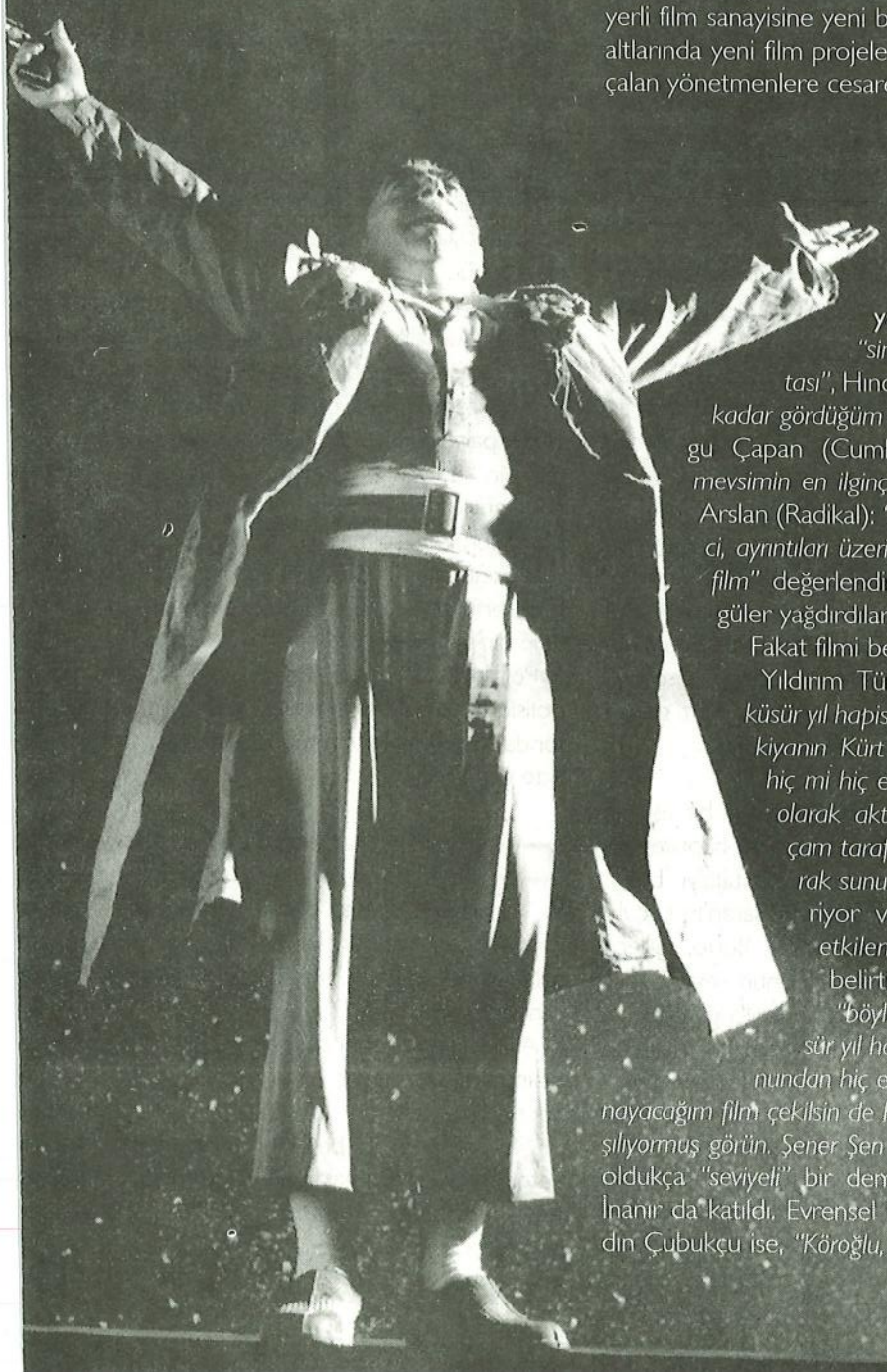
köprüyü geçene kadar beklemem ayı
sen de bunu böyle bil deli ruzigâr

11 Kasım 1997

İÇİNDE YAŞADIĞIMIZ "BOZUK DÜZEN"İN ALTERNATİFİ "ESKİ GÜZEL DEĞERLER"E SAHİP ÇIKMAK MI?

eşkiya

SEVGİ GÜVENSOY



Eşkiya, şüphesiz 1997 yılı içinde ülkemizde üzerine en fazla konuşulan film oldu. O zamana kadarki gişe rekorlarını kıran **Eşkiya**'nın bu başarısı, Hollywood karşısında öldüğü ilan edilen yerli film sanayisine yeni bir soluk getirdi ve koltuk altlarında yeni film projeleriyle prodüktör kapılarını çalan yönetmenlere cesaret verdi...

Sezen Aksu'nun *"stoplazmasına varıncaya dek sarsılmasına ve gönül rahatlığı içinde hüngür hüngür ağlamasına"* yol açan **Eşkiya** hakkında; Atıf Yılmaz: *"sinemamızda bir doruk noktası"*, Hıncal Uluç (Sabah): *"bugüne kadar gördüğüm en güzel Türk filmi"*, Sungu Çapan (Cumhuriyet): *"kuşkusuz kısır mevsimin en ilginç filmlerinden biri"*, Tunca Arslan (Radikal): *"severek izlediğim, etkileyici, ayrıntıları üzerinde titizlikle durulmuş bir film"* değerlendirmesi yaparak filme övgüler yağdırdılar.

Fakat filmi beğenmeyenler de vardı. Yıldırım Türker (Radikal iki): *"Otuz küsür yıl hapis yatan Kürt kökenli bir eşkiyanın Kürt sorununun yakıcılığından hiç mi hiç etkilenmeden kalan bir tip olarak aktarılmasını, Cudi'nin Yeşilçam tarafından bir «Kaf Dağı» olarak sunulup sömürülüşünü"* eleştiriyor ve *"stoplazmasına kadar etkilenenleri"* anlayamadığını belirtiyordu. Bu polemiklere, *"böyle eşkiya mı olur, otuz küsür yıl hapis yatacak ve Kürt sorunundan hiç etkilenmeyecek. Benim oynayacağım film çekilsin de Kürt sorununa nasıl yaklaşılıyormuş görün. Şener Şen bir şaklabandır"* şeklinde oldukça "seviyeli" bir demeç vererek artist Kadir İnanır da katıldı. Evrensel Kültür yazarlarından Aydın Çubukçu ise, *"Köroğlu, İnci Memet soyundan bi-*

risi sanmamız istenen eşkiyanın, sahte bir eşkiya yamuk eşkiya" olduğunu yazıyor, **Eşkiya**'da *"makinalaşmış katillerin kahraman, uyuşturucu sabıkalısı kalleşlerin kurtarıcı, yamuk eşkiyaların destansı romantikler yerine konarak"* seyirciyle alay edildiğini yazıyordu.

Aydın Çubukçu'nun "Mantık ve Diyalektik" adlı kitabını başucu kitabı olarak sayısız defalar okuduğunu belirten "Sanat Eylemi" yazarlarından Hakan İpek ise, o zamana kadar üç kez seyrettiği **Eşkiya**'yı Aydın Çubukçu'nun bu satırlarını okuduktan sonra gidip dördüncü kez seyrediyor ve bu filmi eleştirenler tarafından bu filme büyük bir haksızlık yapıldığı kanaati iyice pekişiyor, bu konu üzerine görüşlerini kağıda döktüğü makalesini "Sanat Eylemi"nin 4. sayısında şöyle bitiriyordu: *"Son sözüm şu: Hâlâ bu başyapıtı görmediyseniz hâlâ neden duruyorsunuz? Gidin, izleyin ve utanmadan gözyaşı döküp kahkahalar atın. Bilimci ve nesnelci kisvesi ardına gizlenmiş kalpsiz, ruhsuz ve kafasızlara aldırmadan insan emeğinin bu görkemli anıtını avuçlarınızı patlatırcasına alkışlayın."*

Hakan İpek, *"filmde Kürt sorununun işlenmediği"* eleştirisini de anlayamadığını belirterek şunları ekliyordu:

"Filmin sonlarına doğru Baran'ın «tarlabaşında güldük otelin terasında» apartmanları dağlara benzetmesinin anlamı açıklığa kavuşur. Tıpkı bir zamanlar babasını mayına yollayan ağaya isyan edip Cudi'ye tırmanması gibi, insanların yaptığı dağlardan birine, otelin terasına çıkar. Bu sahne Güneydoğu'daki savaşın alegorisi haline gelir. Baran'ı otelin terasına çıkaran koşullarla Kürt gerillalarını dağlara çıkaran koşullar arasında muazzam bir benzerlik kurulmuş olur. Baran nasıl ki bir daha hapse girmemek için gerekirse ölümü göze alarak teslim olmayı reddediyorsa, Kürt gerillar da bir daha asla dağlardan inmeyecektir."

* * *

Filmde, 35 yıl hapis yatan Baran adlı bir eşkiyanın hikayesi anlatılmaktadır. Baran hapisten çıkınca kendini ihbar eden Mustafa'yı bulur. Mustafa asıl suçlunun kendisi değil, Baran'ın çocukluk arkadaşı Berfo olduğunu açıklar. Berfo, sadece Baran'ı ihbar etmekle kalmamış, onun sevgilisi Keje'yi de ailesinden satın alarak İstanbul'a gitmiştir...

Baran, İstanbul'a giderken trende uyuşturucu mafyasına kuryelik yapan Cumali'yle karşılaşır. Trenden inerken polislerden kurtulmak isteyen Cumali'nin kendisine bıraktığı emaneti teslim etmesiyle aralarında bir ilişki başlar. Cumali, Baran'a kalacak bir otel bulur, Berfo'yu aramasında yardım eder. Baran, Berfo'yu televizyonda tanır ve gerçek kimliğini öğrenir. Berfo, artık çok zengin ve nüfuzlu bir adamdır. Baran'la Berfo karşılaştıklarında, Berfo *"Keje'yi asıl kendinin sevdiğini, Keje'ye duyduğu sevgi yüzünden en yakın arkadaşına bile ihanet ettiğini, fakat Keje'nin hâlâ ona ilgi göstermediğini ve 35 yıldır kendisiyle bir tek kelime bile konuşmadığını"* anlatır. Keje, Baran'ı görünce konuşur ve gönlünün hâlâ onda olduğunu söyler. Bu sözleri duymaktan çok mutlu olan Baran, bu andan sonra bütün enerjisini Keje'yi kurtarıp tekrar memleketine dönmek için harcar.

Fakat çevresindeki gelişmeler Baran'ın bu planını başarıyla tamamlamasını engeller. "Fabrika'da ağız tokluğuna çalışmaktansa kısa yoldan köşeyi dönmeyi" kafalarına koymuş olan Cumali ve arkadaşları mafya adına çalışmaktadırlar. Cumali, sevgilisinin ağabeyini hapisten kurtarmak için mafyaya teslim etmesi gereken paranın bir bölümünü sevgilisine verir. Fakat kızın annesinden, *"hapiste yatanın kızın ağabeyi değil sevgilisi olduğunu, bir zamanlar kendisine de sahip olup kullanan bu adamla kızının birlikte kaçtıklarını"* öğrenir. Bunun üzerine Baran, Cumali ve arkadaşları, kızla sevgilisini basarlar, Cumali ikisini de öldürür.

Cumali'nin en yakın arkadaşı, verilmeyen para yüzünden Cumali'yi mafyaya ihbar eder. Mafya Cumali'yi para geri gelmediği takdirde ölümle tehdit eder. Araya giren Baran, Cumali'ye kefil olur, Berfo'ya giderek para ister ve aldığı çeki mafyaya vererek Cumali'nin kurtulmasını sağlar. Fakat Berfo'nun verdiğ çek karşılıksız çıktığından Cumali mafya tarafından öldürülür. Kefil olmasına rağmen Cumali'nin öldürülmesine çok kızan Baran, sırayla karşılıksız çek veren Berfo'yu, mafyanın bütün elemanlarını ve otel deki bir pezevengi öldürür.

Polislerin oteli sarmasından sonra dama çıkar polislerle damlarda yapılan çatışmanın sonunda fonda havai fişeklerinin muhteşem görüntüsüyle bir likte can verir...

* * *

Film, teknik olarak oldukça başarılı bir yapıttır ve yerli sinema düzeyinin oldukça üzerindedir. Bi iki istisna dışında bütün detaylar ve diyalogla çok iyi hazırlanmıştır. Filmin başında yeralan, bara suları altında kalmış köydeki yaşlı kadın tiplemesi ba şarısızdır.

Ayrıca filmin sonunda, otel damındaki çatışma sı rasında Baran'ın genç bir polise uzun bir nutuk çe kecek kadar zaman ve fırsat bulması da inandırıc değildir. Sinema dili belli durumların anlatılması içi yeter imkanlar sunmaktadır. Yönetmen anlatmak is tediğini, mutlaka oyuncuyu konuşturarak değil b teknikleri kullanarak vermelidir.

Figüranlara varana kadar oyuncuların hepsi çok başarılıdır. Şener Şen "şaklaban" değil, gerçekten oldukça yetenekli bir sanatçı olduğunu bu filmde bir kez daha göstermiştir. Fakat bir filmin başarılı olabilmesi için çok iyi bir tekniğe sahip olması yetmemektedir. Bir sanat eserinde yalnızca nasıl söylendiği değil, ne söylendiği de sorgulanmak zorundadır! **Eşkiya**'da ne söylendiğine baktığımızda, nasıl söylendiği üzerine sarfettiğimiz övücü değerlendirmeleri devam ettirmemiz mümkün değildir.

Her şeyden önce filmde "umut" yoktur! Filmde karşımıza çıkan tipler; üçkağıtçılar, dolandırıcılar, kendi çıkarı için en yakın arkadaşını bile satan hainler, pezevenkler, uyuşturucu mafyası vb.'dir. Olumsuz özellikler taşımayan tiplemelerden ise, filmin başında, köyü sular altında kalmış ihtiyar kadın, aynı otelde kalan fakat otel parasını ödeyecek parası bile olmayan yaşlı sinemacı, *"ekşiya"*dan annesini sömüren pezevenkten kurtarmasını isteyen küçük çocuk ve sevgilisinden koparıldığı için 35 yıldır bir tek kelime bile konuşmayan Keje çaresizleri oynamaktadırlar.

Filmin tek olumlu kahramanı, zamanımıza tamamen hakim olan tüm bu pislikler içinde eskinin "iyi değerlerinin" temsilcisi ve savunucusu olan Baran'dır. Filmin kahramanı eşkiya, 35 yıl hapiste kalmasına, ağalık ve sömürü düzeni devam etmesine, hapis yattığı topraklarda onyıllardır bir savaş yürümesine rağmen, çevresinde dönen bu olaylara tamamen ilgisizdir. Baran'ın bütün amacı Keje'sine kavuşmaktır. Berfo'yu öldürürken *"sevginin yanında hayatın değeri nedir ki?"* diye soran Baran'ı Berfo'dan ayıran tek nokta, kendisi için de asıl amaç olan sevgiliye varmak için ihanete, üçkağıda başvurmamasıdır.

Baran'ın savunucusu olduğu "eski güzel değerler", aslında bugünün rezil değerlerinden özde farkı değildir. Yiğitlik, saf ve temiz sevgi, yardımseverlik, kahramanlık gibi değerler değildir sadece eskiye ait olan. Aynı şekilde ihanet, üç kağıt, yalan, dolan da eski değerler arasındaydı. Baran'ın iç çekerek dile getirdiği "eski güzel değerlerin" hakim olduğu zamanlarda hüküm süren erkek egemenliğidir, kadının veri öküzden sonra gelmektedir, ihanet, zulüm, haksızlık, haklardan yoksunluk kol gezmektedir. Bu anlamda filmde şimdiki "rezil" ortamın karşısına "eski güzel değerler"in konulması ve bu eski güzel değerlere öykünülmesi, feodal değer yargılarının savunusundan başka bir şey değildir ve burada savunulacak bir yan yoktur!

Diğer yandan, şimdi içinde yaşadığımız dünya da sadece pislikten, rezaletten, ihanetten oluşmamaktadır. Şu an, oldukça zayıf da olsa bu olumsuzluklara karşı bir mücadele vardır. Bu pisliklerin tamamen ortadan kaldırılması için sömürü düzenine karşı mücadele eden insanlar vardır. Ve bu düzenin pislikleri eleştirilecekse, bu insanların bakış açısından eleştirilmelidir, yoksa şimdikinden de gerici olan feodal bakış açısından değil!

Eşkiya'nın başarısı, bir dizi yazar tarafından Yılmaz Güney filmlerinin başarısıyla da karşılaştırılmış ve bazı yazarlar tarafından Yılmaz Güney filmlerinden daha kaliteli ve iyi bulunarak bir başeser olduğu ilan edilmiştir. Sadece teknik yan, detaylar, diyaloglar, oyuncuların başarısı ele alınırsa bu iddiayı öne sürmek o kadar yanlış olmaz. Fakat filmin kalitesi, yani içeriği, tiplemelerin seçimi ve kaderi ele alınarak bu iddia getirilirse büyük bir yanlışlık yapılır.

Yılmaz Güney sinamasında, sadece zamanımızda varolan rezaletler ve bu rezaletlere sebep olan nedenler aslına uygun bir biçim içinde gösterilmekle kalınmaz, aynı zamanda bu rezaletlerin kaçınılmaz olmadığı, yıkılması gerektiği gösterilir, bu rezaletleri temizleyecek olanlar gösterilir.

En önemlisi; Yılmaz Güney filmlerinde, şimdi hakim olan rezaletlerin eleştirisi, "eski güzel değerlere" sarılarak değil, geleceğin toplumunu kuracak olanların bakış açısından yapılır. Yılmaz Güney sineması, geleceğin toplumunu kuracak olan insanların yaydığı ve taşıdığı umudun sinemasıdır! Yılmaz Güney sineması, bu yönüyle ne yazık ki hâlâ aşılamamıştır.

Ayrıca, filmin finalinde, otel damındaki çatışmayla Kürt gerillalarının yürüttüğü savaş arasında paralellik kurmak için, sadece insan fantazisinin çok geniş olması değil, aynı zamanda mantık ve siyasal bilgisinin de çok sakat olması gerekmektedir.

Eşkiya'nın Kürt sorunuyla bazı kişi ve coğrafi isimlerin Kürtçe olmasından başka bir ilgisi yoktur! Bu kavramlar da Kürt sorununu ele almak için değil, Kürt sorununa Avrupa ve ABD'de oldukça ilgi gösterildiğinden büyük ihtimalle filme iyi bir dışpazar yaratmak için seçilmiştir. Yoksa Baran'ı Memet, Cudi'yi Toroslar yaparsanız, film hiçbir şey kaybetmez...

Yönetmen Yavuz Turgul, "Sanat Eylemi"ndeki yorumu okusa herhalde "ben ne yaptım" diye şaşkınlıktan küçük dilini yutardı. Tabii ki, Kürt sorununu anlatan ve Kürt gerilların savaşıyla olumlu paralellikler kurulan bir filmi Kültür Bakanlığı'nın Oscar'a aday göstermesi mümkün değildir!

Eşkiya, teknik yönleriyle oldukça başarılı bir film olsa da içerik olarak umutsuzluk yayan, feodal değerlere öykünen kötü bir filmdir.

18.1.1998

ÇEVİRİ

A.İ.SOBOLEV- LENİNCİ YANSIMA TEORİSİ VE SANAT

Gerçekliğin sanatsal yansıması olarak sanat

Leninci yansıma teorisi, sanatın bilimsel teorisini yaratmamızın, sanatın özünü, gerçeklikle ilişkisini, bilgiteorik önemini ve toplumsal rolünü anlayabilmemizin temelini oluşturuyor.

Marx öncesi dönemin estetik eorilerinde bu sorunlar onlarca ve yüzlerce kez ele alınmasına karşın çözümleri bulunamadı. Bu sorunların tutarlı bilimsel çözümü ancak Marxist-Leninist felsefi öğretisinin ışığında, Leninci yansıma teorisinin ışığında mümkün oldu.

Her felsefenin temel sorunu, düşüncenin varlıkla ilişkisi sorunudur. Tüm felsefi sistemler, ekollar ve grupçuklar, bu soruna verdikleri cevaba göre iki kampa, materyalistler ve idealistler kamplarına ayrılırlar.

İdealistler; bilincin, düşüncenin birincil, buna karşılık tabiyatın, varlığın ikincil olduğu görüşündedirler. İdealistlerin görüşüne göre, bizi çevreleyen bütün dünya bilinç tarafından oluşturulmuş, düşünceden türemiştir. Felsefenin temel sorununun idealist cevaplandırılması bilim dışıdır, gericidir, ve sömürücü sınıfların çıkarlarına hizmet etmektedir, bilimin yerine dini inancı geçiren fideizme götürmektedir.

Maddenin, tabiyatın ve varlığın bilincin dışında ve ondan bağımsız olarak varolduğunu; maddenin birincil, bilincin ikincil olduğunu, ve düşüncenin, oldukça yüksek derecede örgütlenmiş maddenin bir ürünü olduğunu tespit eden marksist felsefi materyalizm, felsefenin temel sorununa gerçek bilimsel çözümü getirmektedir.

Felsefenin temel sorunu keza bir başka sorunu daha içeriyor: Dünya ve onun yasaları bilinebilir mi, yani insan şeylerin özüne girebilir mi, objektif dünyanın yasalarını bilebilir mi, durmadan gelişen maddenin yasalarını açığa çıkarıp öğrenebilir mi ?

Dünyanın bilinebilirliği sorunu , yüzyıllardan beri felsefe alanında yürüyen amansız bir sınıf mücadelesinin, felsefe sistemleri arasındaki mücadelenin konusu olageldi. Ancak Marxist-Leninist felsefe dünyanın bilinebilirliği sorununu doğru cevaplandırdı ve bu bilgi sürecinin yasalarını ortaya koydu.

Stalin yoldaş şöyle yazıyor: " Dünyayı ve dünya yasalarını bilme imkanını yadsıyan, bilgimizin sağlamlığına inanmayan, nesnel doğru tanımayan ve dünyanın bilim tarafından asla bilinemeyecek 'kendinden şeyler' le dolu olduğunu savunan idealizmin tersine, Marksist felsefi materyalizm, dünyanın ve dünya yasalarının tamamen bilinebilir olduğundan; doğa yasaları hakkında deneyimle, pratikle sınanmış bilgimizin, nesnel doğru değerinde sağlam bir bilgi olduğundan; dünyada bilinemeyecek hiçbir şey olmadığından, sadece şimdilik bilinmeyen, fakat bilimin ve pratiğin güçlerince ortaya çıkarılıp bilinebilecek şeyler olduğundan hareket eder."* *(J.Stalin, Diyalektik ve Tarihi Materyalizm, İnter Yayınları, 1.Basım Ekim 1992, s.19)*

Diyalektik Materyalizmin, dünyanın bilinebilirliği öğretisi, sanat bilimi için büyük öneme sahip. Eğer dünya bilinebilirse, ve bizim, tabiyatın ve toplumun gelişme yasaları üzerine bilgilerimiz nesnel doğrular değerinde güvenilir bilgiler ise, bundan, toplumun gelişme yasaları ve toplumsal bilincin biçimleri -böylece sanatın da- üzerine bilimin bilgilerinin sağlam ve objektif bilgiler değerinde olduğu sonucu çıkar. Dolayısıyla sanatın özü ve tarihi ile ilgilenen bilim, sanatsal görüntülerin tüm karmaşıklığına rağmen, sanatın gelişme yasalarını ortaya koyabilen ve pratik uygulama alanına sokabilen, bir sağın bilim olabilir.

Bu, dış dünyanın gerçek (real) özelliklerinin ,insanın tasavvurlarında, kavramlarında ve yargılarında, sanatsal figürlerde yansıtıldığı, onların objektif ve insandan bağımsız bir muhtevaya sahip oldukları anlamına gelir; bu, bilimin ve sanatın objektif ve mutlak doğruyu verebileceği ve verdiği anlamına gelir. V.İ.Lenin şunları yazdı: "Modern Materyalizmin, yani Marxizmin görüşüne göre, bizim bilgilerimizin objektif, mutlak doğruya yaklaşmasının sınırla-

rı tarihsel olarak görelidir, bu doğrunun kendisinin varlığıı ama mutlaktır, bizim ona yaklaştığımız mutlaktır. Tarihsel olarak göreli olan resmin hatlarıdır, mutlak olan ama, bu resmin objektif olarak varolan bir modeli yansıttığıdır." *(V.İ.Lenin, "Materyalizm ve Ampiriokritisizm")*

Bilimin ve sanatın araçlarıyla gerçekleşen bilgi süreci, objektif dünya üzerine tasavvurlarımızı derinleştiren ve genişleten, gerçekliğin sürekli yeni taraflarını keşfeden, sonu gelmeyen bir diyalektik süreçtir. Dünya üzerine bilgilerimizin doğruluğunun kıstası, moment olarak bilgi sürecine dahil olan, pratiktir.

Bilginin her biçiminin pratik ve teorik değeri, onun objektif dünyanın yasalarını ne ölçüde doğru yansıttığına, real gerçekliğin bağıntılarının ve ilişkilerinin ne kadar doğru tanındığına, şeylerin özünün ne kadar derin tanındığına bağlıdır. Dünya üzerine bilimsel bilgi, gerçekliğin gerçeğe uygun, kapsamlı, sağın(exakt) ve mutabık bir yansımasını (Abbild) veren bilgidir, sonuçları pratik tarafından onaylanan bilgidir, gerçekliği dönüştüren pratikçilerin gerçekliğin yasalarını fiilen kavramalarını sağlayan bilgidir.

Marxist-Leninist felsefe, sanatın gerçekten bir bilimsel teorisini yaratmanın temelini oluşturur ve sanatın özünün ve onun toplumsal rolünün bilimsel olarak doğru belirlenmesini mümkün kılar.

Marxist felsefi materyalizm, toplumun manevi yaşamının oluşmasının kaynağının, özellikle sanat teorisinin ve pratiğinin oluşmasının kaynağının, sanatın kendisinde değil, bilakis toplumun maddi yaşamının koşullarında, toplumsal varoluşta, sınıf mücadelesinde aranması gerektiğini tespit etti. Hem sanatın kendisinin , hem de estetik görüşlerin gelişmesi, amansız bir sınıf mücadelesi içerisinde vuku buldu ve vuku buluyor.

Sanatta değişik akımların ve ekolların mücadelesinin arkasında, tarafların (Parteien=parlerin) mücadelesini, ilerici sınıflarla gerici sınıflar arasındaki mücadeleyi görmek lazım. Sanata, tıpkı ideolojik üstyapının tüm öbür parçaları gibi, taraflıdır (parteilisch).

İdealist felsefi-estetik ekollar, sanatın bilimsel teorik imkanlarını inkar ederek ve aktif toplumsal rolünü yadsıyarak, önemini küçültüyorlar.

Gerici sömürücü sınıfların çıkarlarını ifadelendiren çoğu idealist estetik konsepsiyonlarda, sanatın faydasız bir oyun, güzeli yaratmanın bir aracı, alakasız zevkin bir nesnesi, hayali (ideal), uydurma (fiktiv), asılsız (illusorisch) ve gerçeğin üzerinde duran bir yaşam olduğu ispatlanmaya çalışılıyor.

Sanat, defalarca, dahiyane kişiliğin toplumdan bağımsız yaratıcı süreci olarak gösterilmeye çalışıldı. Bu görüşler, sanatı, sınıf mücadelesiyle ve toplumsal ilişkilerle bağıntısı olmayan, bilakis halkın üzerinde duran ve onun tarafından ulaşılamayan, son derece kişisel ve bireysel bir şey olarak açıklıyorlar.

19.yüzyılda, "saf sanat", "sanat için sanat"("l'art pour l'art") gerici teorisi geniş yaygınlık kazandı.

Bu "saf sanat" teorisinin anayurdu, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ilk yarısının Almanya'sıdır. Bu teori, 1789- 1794 büyük fransız burjuva devriminin kurtuluşçu düşüncelerine karşı olan aristokrat gericiliğin biçimlerinden biriydi. Bu teorinin doğuşu, Almanya'daki siyasi gericilikle, gerici sınıfların toplumun tarihi ilerici gelişmesini engellemeye çalışmalarıyla, sıkı bir bağ içindedir.

Bu teorinin toplumsal önemi, onun sözde bir "saf", "siyaset üstü" ve gerçek yaşamdan bağımsız sanatın propagandasını yaptığı halde, gerçekte gerici sınıfların ilerici, devrimci sınıflara karşı mücadelesine hizmet ederken, toplumun ilerici güçlerini güçlü bir ideolojik silahından mahrum bırakmasında; onun başı çeken ilerici sanata, realizme, sanatta demokratik ruha ve hümanizme, sanatta yansımasını bulan yaşamın gerçekliğine karşı yönelmesinde yatıyor.Daha önceden, sanatın ve sanata bakışın apolitik özü, ve sanatın dış dünyadan kopukluğu üzerine Kant, Schelling ve Hegel tarafından ileri sürülen tezler, bugünkü gericilik tarafından büyük ölçüde kullanılıyor. Kant, Schelling ve Hegel'in sözlerini "daha da geliştiren ve tamamlayan" emperyalist burjuvazinin ideologları, sanatı tamamen siyasi yaşamdan koparmaya, onu iç gücünden ve fikirsel içeriğinden mahrum bırakmaya çabalamaktadırlar. Böylece örneğin entüitif (intuitiv=sezgisel) felsefenin

temsilcilerinden Bergson, sanatın özünün "şeylerin, alakasız, her türlü pratik ilgiden yoksun algılanmasında" yattığını iddia ediyor.

Bu ve buna benzer idealist, gerici sanat teorilerinin aksine, ilerici sınıfların ideologları, emekçi sınıfların ideologları, gerçeğe uygun, realist bir sanat anlayışı geliştirdiler; onlar sanatın büyük bilgiteorik önemini gördüler ve ona sınıf mücadelesinde önemli bir rol biçtiler.

19.yüzyılın klasik rus estetiğinin kurucuları Belinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'un verimli faaliyetlerini vurgulamak özellikle zorunludur. Bu büyük rus düşünürleri, Marxizm öncesi literatürün ilk realist sanat teorisini yarattılar. Onlar bunu yaparken, ilerici materyalist görüşlerden, devrimci demokrasinin görüşlerinden yola çıktılar. Onlar sanatın bilgiteorik önemini ve onun toplumsal yaşamdaki muazzam rolünü açığa çıkardılar ve "saf sanat" idealist ve gerici teorisini eleştirilerine tabi tuttular. Belinski şunları yazdı: "Toplumun çıkarlarına hizmet etme hakkını sanatın elinden almak demek, onu yükseltmek anlamına gelmez, tersine onu alçaltmak anlamına gelir, zira bu onu en canlı gücünden, yani fikirden mahrum bırakmak ve onu alakasız zevkin(Sybaritischen Genusses), tembel haylazların oyuncağı yapmak anlamına gelir."*(W.G.Belinski, Seçme felsefi yazılar, Moskova 1950,s.486 almanca)*

W.G.Belinski, bütün ülkelerin gerçekçi edebiyatının, özellikle de rus edebiyatının, tecrübelerine dayanarak şunu ilan etti: "Nerede yaşam varsa, orada şiir (Poesie) vardır", ve "saf sanat" teorisine ilk olarak ölümcül darbeyi vurdu. "1847 yılındaki rus edebiyatına bakış" makalesinde o şunları yazdı: "Ama biz sanatın herşeyden önce sanat olması gerektiğini büsbütün kabullensek de, yine de, kendi sahasında yaşayan ve yaşamın diğer yanlarıyla hiç bir ortak yanı olmayan, herhangi bir saf, kopuk sanat düşüncesinin, soyut, ham hayalci bir düşünce olduğu görüşündeyiz. Böyle bir sanat hiçbir zaman hiçbir yerde olmamıştır."*(aynı yerde)

Belinski, "saf sanat" teorisinin eleştirisinin, devrimci-demokratik, kendi dönemine göre ilerici felsefi temellerini yarattı. Onun sanat teorisinin, herşeyden önce o dönemin klasik rus edebiyatının sanatsal tecrübelerinin teorik bir genellemesi olduğu, özellikle belirtilmelidir.

"Saf sanat" teorisinin felsefi temellerini eleştirisi Çernişevski tarafından sürdürüldü v önemli ölçüde geliştirildi. Bu büyük rus mater yalisti bütün keskinliğiyle idealist sanat anlayı şına karşı yöneldi, transandans (Transzenden = deneyüstücülük) düşüncelerine karşı, aprior bilgi teorisi ve sanatın apriori biçimlerine kar şı, bilimin ve sanatın özgelişimi idealist teorisi ne karşı yöneldi.

Çernişevski, sanat alanının güzellik alanıy la sınırlı olmadığını öğretti. Çernişevski, sanat ta güzelliğe getirdiği kendi materyalist yoru muyla, alman idealist estetiğine ölümcül darbe yi vurdu ve "saf sanat" teorisinin bilgiteorik te mellerini tahrip etti. Sanatın maddi dünyanı bilgisi ve yeniden üretimi olarak tanımlanması Çernişevski'nin kazanımıdır. O, keza sanatı toplum yaşamandaki rolü ve yaşam görüntüle üzerine yargı olarak sanatın önemi konusund devrimci-demokratik öğretinin kurucusudur.

Belinski ve Çernişevski, 19. yüzyıl rus gü zel edebiyatının ideolojik gelişmesi için belir leyici önemde olan ve bütün dünyada sanatı gelişmesini etkileyen, rus klasik estetiğinin ku rucularıydılar. Belinski ve Çernişevski'nin gö rüşleri Dobrolyubov tarafından geliştirildi.

Bu büyük devrimci demokratlar, sanatı şiddet ve baskıya karşı mücadelenin bir aleti halk kitlelerine siyasi etkide bulunmanın bi aracı olarak gördüler.

"Belinski'den başlayarak", diye açıklıyordı Shdanov yoldaş,"devrimci-demokratik rus ay dınlarının en iyi temsilcileri, sözümona 'saf sa nat', 'sanat uğruna sanat'ı kabul etmediler, tersi ne onlar halk için sanatın, yüksek fikirler bakı mından zengin bir sanatın savunucularıydıla ve sanatın toplumsal önemini vurguladı lar."*(A.Shdanov, Sanat ve Bilim Üzerine,Diet Verlag,Berlin 1951, s.30 Almanca)*

Belinski, Çernişevski ve Dobrolyubov sa natsal eserlerin fikirsel içeriği, gerçekliği ve sa natsal değeri arasında kopmaz bir bağ olduğu nu tespit ettiler. Onların estetik teorileri Mar öncesi sanat biliminin zirvesini oluşturuyordu ne ki tarihsel olarak da sınırlıydılar. Rus dev rimci demokratları idealist tarih anlayışını aşa madıkları ve ütopik sosyalistler olarak kaldık ları için, henüz sanatın tutarlı bilimsel bir teori sini yaratamazlardı.

Estetiğin gerçek bilimsel temelleri Marx ve Engels tarafından yaratıldı Lenin ve Stalin tarafından geliştirildi ve zenginleştirildi. Marxist-Leninist estetik, sanatın nitel olarak yeni bir öğretisidir. Onun teorik temeli Marxist-Leninist felsefedir, Lenin'ci yansıma teorisidir.

Marksist-Leninist teoriye göre, sanat, toplumsal varlığı yansıtan toplumsal bilincin bir biçimi; kendisi maddi temele aktif etkide bulunan ideolojik üstyapının bir parçası; dışdünya üzerine bilgi edinmenin kendine has bir biçimi ve onu dönüştürmenin bir aletidir. Sanat sınıf karakteri taşır ve tıpkı tüm ideolojik üstyapı gibi taraflıdır (parteiisch).

Sanat, dünyayı tanımayı ve onu dönüştürmeyi amaçlayan, sanatsal resimlere bürünmüş insan düşüncesidir. Lenin'ci yansıma teorisine göre dünya bilinebilir, dolayısıyla, o, sanatın araçlarıyla da bilinebilir, dolayısıyla sanat şeylerin özlerini bilebilir, ve sanatın sonuçları, sanattan çıkan doğrular, objektif doğrular değerini taşırlar. Böylece Leninci yansıma teorisi, sanatı,başlı başına bilgiteorik öneme sahip olan, dünyayı tanımanın özgül bir biçimi olarak tanımlar.

Pek çok örnek sanatın bilgiteorik rolünü kanıtlıyor. Balzac'ın romanlarının ne kadar muazzam bilgiteorik öneme sahip olduğu bilinir. Engels, Balzac'ın "İnsancıl Komedi"sinde, bir kronik sayesinde, yıl yıl, 1816'dan 1848'e kadar, yükselen burjuvazinin soylu toplumuna karşı gittikçe artan baskısını göstererek, fransız toplumunun en mükemmel gerçekçi tarihini verdiğini iddia eder.

Belinski ve Çernişevski o zamandan haklı olarak Puşkin, Lermontov ve Gogol'un ölümsüz eserlerinin bilgiteorik öneminine dikkat çekmişlerdi. Rus ilerici sanatı daima, görüntülerin ve süreçlerin özlerinin derinliklerine inme yeteneğiyle, insan karakterinin özelliklerini tipleme yeteneğiyle göstermiştir kendini.

Belinski'ye, sanat ve bilim arasındaki farkın dehaca tanımını borçluyuz. O, bilim ve sanat arasındaki farkın kesinlikle içerikte olmadığını, bilakis yalnızca verili bir içeriğin işleyiş biçiminde olduğunu yazdı: "Filozof kıyaslarla (Syllogismen) konuşur, şair figürlerle ve resimlerle konuşur, ama her ikisi de bir ve aynı şeyi konuşur. Bir Politik Ekonomi teorisyeni, okuyucularının veya dinleyicilerinin bilincine etkide bulunarak, belli bir toplumsal sınıfın durumunun, şu ya da bu nedenlerden dolayı, çok kötüleştiğini veya önemli ölçüde iyileştiğini, elindeki istatistik rakamlarla *ispatlar*. Şair, gerçekçi bir resimle, gerçekliğin canlı ve net ifadesine istinaden, okuyucusunun fantazisini etkileyerek, belli bir toplumsal sınıfın durumunun çok iyileştiğini veya kötüleştiğini *gösterir*. Biri ispatlar, biri gösterir, ama her ikisi *ikna eder*, yalnız biri bunu mantıklı sonuçlarla, öteki resimlerle yapar."*(W.G.Belinski, Ausgew. philosophische Schriften, s.487 Almanca)*

Objektif dünyanın insan tarafından öğrenilmesi süreci tekdir, ama bu tek süreç iki yönde gelişir, iki türlü, iki biçimde: dünyanın bilimsel-mantıksal ve sanatsal-resimsel öğrenilmesi biçiminde. Bilim ve sanatın bir tek bilgi nesnesi vardır - bizim bilincimizin dışında ve ondan bağımsız olarak var olan real gerçeklik; objektif dünyanın özünün ortaya konması için bilim ve sanatın yöntemi farklı olsa da, bu bilgi sürecinin genel yasallıkları onlar için ortaktır.

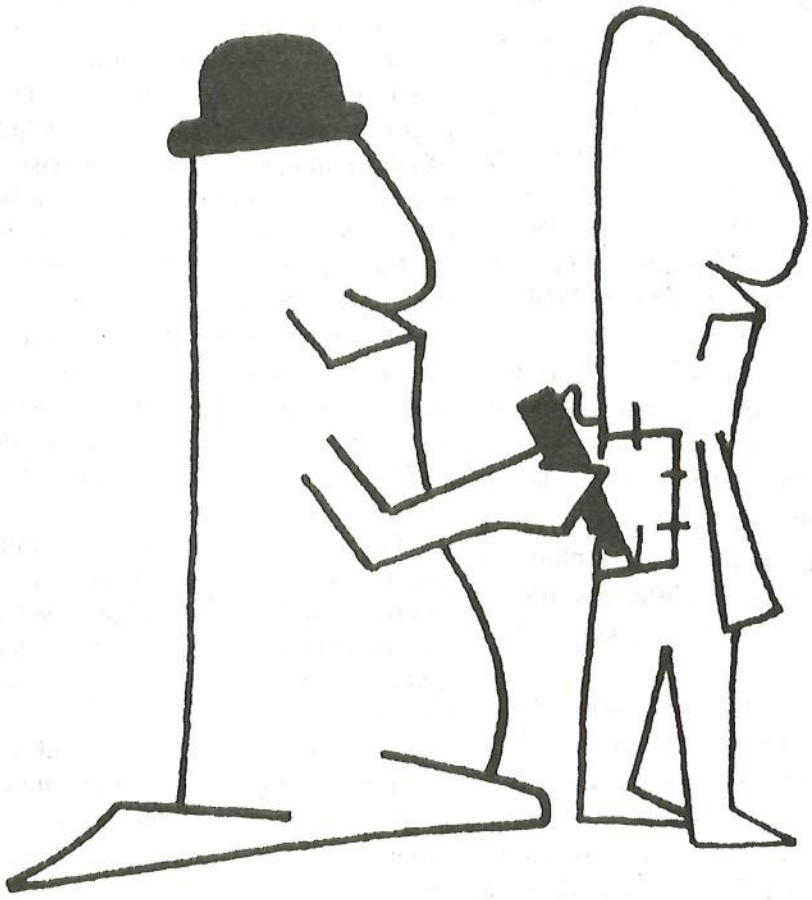
Bilgi sürecinin dahiyane Lenin'ci tanımlaması, hem bilim için hem de sanat için, aynı şekilde geçerlidir: "Canlı bakmaktan soyut düşünmeye *ve buradan da pratiğe* - doğrunun bilgisinin, objektif gerçekliğin bilgisinin diyalektik yolu budur."*(V.İ.Lenin, Aus dem philosophischen Nachlass, Dietz Verlag, Berlin 1949, s.89 Almanca)*

Yine de bilim ile sanat arasında esaslı bir fark da vardır. Bilim, şeylerin özüne girer, dünyanın yasallıklarını ortaya koyar ve bizim dünya üzerine tasavvurlarımızı kavramlarda, yargılarda, sonuçlarda ve matıksal yasalarda genelleştirir.

Sanat mantıksal bilgiden farklı bir biçimdir, objektif dünyanın yasallıklarını genelleştirmenin özgül bir metodudur. Resim, dünya bilgisinin, gerçekliği tipleştirmenin özgül bir biçimidir.

Mantıksal ile sanatsalı mutlak karşıtlar olarak da görmemek gerekir. Onlar birtek bilgi sürecinin iki yüzüdür. Onların arasında aşılmayacak baryerler ve sınırlar yok, tersine, yaşamda mantıksal ile sanatsal arasında sürekli sıkı bir bağ, karşılıklı bir bağlılık ve karşılıklı birbirine geçişler görüyoruz. Ama aynı zamanda aralarında çok esaslı nitel bir fark da bulunuyor.

(Devam edecek)



MERAY ÜLGEN

Kitap? Kitap! Kitap.

... dünyayı yorumlamak ve
dünyayı değiştirmek için!

Lenin Seçme Eserler

Eserler (16 Cilt) Stalin

Dimitrov

Faşizm ve İşçi Sınıfı

Sendikalar Üzerine (3 Cilt) Losovsky

SSCB Yabancı İşçiler Yayınevi Kooperatifi

Leninizm Dizisi

inter YAYINLARI

Ankara Caddesi
No: 31 · Kat 4/51
Cağaloğlu -İstanbul
Tel.: 0212 - 519 16 16

"Direniş Senfonisi", Ayhan Sağcan, Tuval üzerine yağlıboya, 90x100 cm

GÜNEY
KÜLTÜR • SANAT • EDEBİYAT DERGİSİ